

¿De dónde surgieron los “nuevos lectores” argentinos, a mediados del siglo XX?

POR EDUARDO ROMANO

Resumen: En este artículo, donde se intenta dar respuesta a la pregunta del título (“¿De dónde surgieron los “nuevos lectores” argentinos, a mediados del siglo XX?”), se señala la decisiva intervención de distintas publicaciones, prioritariamente las revistas ilustradas rioplatenses (en el ejemplo de Caras y Caretas) y la colección La novela semanal, ambos formatos y por distintos motivos impulsores de un nuevo lectorado por fuera de las élites. Dentro del estudio se atiende asimismo a la polémica dentro del campo intelectual entre las teorías “alternativistas” de la dependencia y la valoración de estas textualidades populares en su legitimidad simbólica y sus resistencias y negociaciones con las hegemonías.

Palabras clave: lectores, siglo XX, revistas ilustradas rioplatenses, textualidades populares.

Abstract: *In this article, in which we try to answer to the title's question (“¿Where did the Argentine "new readers" come from, in the middle of the 20th century?”), it is pointed the decisive intervention of different publications, mainly the illustrated magazines from Río de la Plata (in the example, Caras y Caretas) and La novela semanal collection, both formats and promoters of a new type of reader outside the elites. Inside the paper it is also introduced the controversy in the intellectual field between the “alternativists” from the dependency and the valuation of those popular texts in their symbolic legitimacy and their resistance and negotiation with the hegemonies.*

Keywords: *reader, 20th century, illustrated magazines from Río de la Plata, popular text.*

Literatura y artes de lo “menor”: desafíos teóricos, críticos y metodológicos

Dir. Marcela Romano

ENFOQUES: DOSSIER N° 5

¿De dónde surgieron los “nuevos lectores” argentinos, a mediados del siglo XX?

Eduardo Romano¹

La literatura, como todas las artes, es una práctica que se redefine en relación con la época, las situaciones socioculturales, los regímenes de lectura y varias instancias más. Hasta muy avanzado el siglo XX, por ejemplo, se hablaba inadecuadamente de “literatura oral” para el amplio espectro de lo que no estaba impreso, fuera en hoja

¹ Eduardo Romano es profesor en Filosofía y Letras y Doctor en Letras por la UBA. Ha ejercido como docente en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, la UNLaM y en la Universidad de Buenos Aires, donde dictó Literatura Argentina y el Seminario de Cultura Popular y Cultura de Masas. Actualmente es Profesor Consulto y desde 2014 ejerce la dirección del Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de esa Universidad.

Como poeta se integra al grupo de autores argentinos de la década del 60, con libros como *Entrada prohibida*, de 1963 y *Mishiadura*, de 1978. A partir de 1981 se afirma como estudioso de las culturas populares y la intermedialidad, y por lo mismo aborda las relaciones entre literatura y cine, géneros mediáticos, publicaciones periódicas, la poesía del tango, etc.

Es autor, entre otros títulos, de *Análisis de Don Segundo Sombra*, 1967, *Sobre poesía popular argentina*, 1983, *Medios de comunicación y cultura popular* (en colaboración con Ford y Rivera), 1985, *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular*, 1992, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, 2005. *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*, 2008. El último volumen ensayístico (escrito en colaboración) es *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina 1898-1933*, de 2012.

suelta, folleto, revista, libro, etc. Walter Ong propuso descartar ese exceso con la distinción entre arte verbal oral/escrito y limitar lo literario a este último.

He aceptado, en alguna ocasión, esa dicotomía, que hoy me plantea nuevas preguntas. Por ejemplo, cuál es el criterio con que a cierta discursividad hablada o escrita le reconocemos la condición artística. Y, responderían muchos, tal condición queda librada al criterio de los intelectuales, de los críticos, de los especialistas...e incluso de los lectores. Cuando llegamos a ese nivel, las historias de la lectura tienen mucho para decir y lo que sus consumidores buscaron en ellas nos ofrece, seguro, muy variadas respuestas.

Mi tardía tesis de doctorado, porque me inscribí en 1973 y los sucesos posteriores me alejaron de la Universidad –o por lo menos de la UBA- hasta 1986, sobrevino, por supuesto que con otra propuesta y otra subjetividad, en el 2000. De su primera parte, ampliada, surgió, años después, el estudio *Revolución en la lectura. El discurso lingüístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses* (2012). Usaba allí el término “revolución” para referirme al hecho de que las palabras dejaron de tener autonomía de las imágenes, en muchos tipos de textos, ya a fines del siglo XIX.

Fue el caso de las revistas ilustradas, cuyos orígenes se remontaban en la región a 1880 (habían surgido en Inglaterra a mediados de ese siglo), pero cuya eclosión popular sucedió en 1898 y con el advenimiento de la *Caras y Caretas* bonaerense, pues la montevideana, editada antes, durante el período 1890-1897, era más pequeña y menos ambiciosa desde todo punto de vista, además de carecer de fotografías.

La posibilidad de reproducirlas, como ha explicado Roman Gubern, fue acompañada por una inédita expandir el ojo humano, cuando el telescopio y el microscopio nos permitieron acceder a lo más lejano/cercano o los rayos X adentrarnos en nosotros mismos. El comienzo de nuevas aventuras voyeuristas y exhibicionistas al mismo tiempo.

Contra quienes alegan que la imagen empobreció a la palabra, al casarse con ella, el maestro catalán responde: “La mirada humana no es ni objetiva, ni es neutra, ni es inocente, porque detrás de ella hay una larga historia colectiva (la del grupo social al que pertenece quien mira) y una densa historia personal y subjetiva, cargada de expectativas, de proyecciones, de deseos, de temores, de afectos y desafectos que

contribuyen a organizar y a construir nuestras percepciones visuales” (Gubern, 1992, p. 42).

La publicidad y el cine se valieron de textos en los cuales la palabra acompañaba a la imagen y a la imagen más el sonido y la música, respectivamente. Mejor aún sería decir que se articulaba con esos otros regímenes expresivos en una unidad indisoluble, pues los afiches o el cine exigían la decodificación simultánea, incluso con exigencias antes ignoradas por el público: no siempre es fácil leer los signos visuales y auditivos al mismo tiempo y más aún si los textos verbales están sobreimpresos, porque se trata de una traducción, pero resulta que a veces conocemos el idioma original y sobreviene un raro entrecruzamiento, mientras la música, intra o extradiegética, trata de provocarnos cierto temple anímico. ¿Eso es más sencillo que leer una página impresa?

Lo que convirtió a los semanarios ilustrados precursores en un imán indiscutible fue la posibilidad de incluir en ellos fotografías, algo que los periódicos sólo pudieron hacer hacia 1900. Giselle Freund remonta a la décadas de 1870 y 1880 varios avances decisivos al respecto, como la invención de la placa seca al gelatino-bromuro, el perfeccionamiento de la transmisión telegráfica de imágenes, la belinografía, el uso de película en rollos y de los primeros anastigmáticos.

Por eso conservamos algunos registros de la guerra del Paraguay, tomados por Esteban García, y de la violenta campaña contra los aborígenes del sur llevada a cabo por el general Roca, fotografiada por Antonio Pozzo. Pero el empleo era exclusivamente profesional, dado el costo de los equipos y la complejidad para manejarse con los accesorios. La aparición en EUA de la Kodak 1, lanzada en 1884 por le empresa de George Eastman, revolucionó el mercado: el aparato era pequeño, llevaba un rollo de negativo papel y permitía sacar hasta 100 fotografías.

Enrique Lepage, llegado en 1891 de Bruselas, le imprimió un fuerte impulso a esta actividad desde su comercio de aparatos fotográficos: editó la *Revista de Fotografía del Río de la Plata* (1893) y en 1898 una *Pequeña guía para los aficionados* y el manual *La fotografía moderna*. Luego de asistir a la primera exhibición cinematográfica, en el teatro Odeón y julio de 1896, destinó una parte de su local a esa actividad.

En las revistas ilustradas la articulación era, aparentemente, más sencilla. De todos modos, indagué algunos de los problemas que dicha lectura creaba, como discriminar cuáles imágenes o textos verbales eran artísticos y cuáles comerciales, cuándo los versos publicitaban, buscaban sonrisas o realmente aspiraban a emociones que consideramos artísticas, etc.

Las fronteras eran por cierto sumamente lábiles, un caso extremo fue que el mismo dibujo apareciera primero en la sección Nuestros dibujantes, rotulada como artística, y unos números más tarde, con pequeños cambios (el cartel que estaban pegando en la pared anunciaba un determinado producto) se convertía en texto publicitario.

En el segundo número, dos sonetos encolumnados a media página, sobre el lado derecho (en el izquierdo había una foto de bodas tomada desde un balcón aledaño) podían indicar poesía, pero el dibujo que los encabezaba era burlón. Tal incertidumbre se aclaraba solamente cuando uno llegaba al verso final: la última estrofa de “A ella”, soneto encabezado por el precario dibujo donde una mano sostiene un mate con forma de corazón (metáfora visual humorística) dice:

Mil veces te juré también amarte
y ufano de tu amor, celoso, avaro,
mi vida toda entera consagrarte
y otras cosas juré, que no declaro;
todo lo cual, mi bien, puede probarte
que miento con muchísimo descaro.

También el dibujo asumió, en la publicación, variadas funciones. Un criterio sostenido de manera férrea consistió en acompañar los textos más reconocibles como literarios con ilustraciones artísticas y los jocosos con monigotes historietísticos. La fotografía, a su vez, estuvo reservada a las notas informativas. Un aspecto que me interesó subrayar en mi investigación fue que nacía con ese lenguaje periodístico-literario un nuevo tipo de lector, mucho más dinámico, que debía decidir en múltiples ocasiones el tono y condición de lo que estaba procesando.

La manera de hacerlo, además, exigía una comprensión verbal no siempre sustentada por las imágenes que la acompañaban. Pienso en los casos, más frecuentes de lo que pueda suponerse, en que el ilustrador dibujaba según su lectura del texto

verbal, que no necesariamente era la que cada lector hacía o la que desde la actualidad podemos ensayar frente a las colecciones, por fortuna conservadas en muchos lugares públicos y familiares de esa revista, que asimismo innovó al vender tapas encuadernadoras a sus fieles, así como otras publicaciones posteriores lo harían (por ejemplo, los fascículos del Centro Editor de América Latina durante las décadas de 1970 y 1980).

Todos esos factores contribuyeron al estruendoso éxito del semanario, que se vendía al mismo precio que un diario (\$0,20) a pesar de sus colores, de sus fotos, del papel ilustrado de la tapa-contratapa y de algunas de sus páginas, y era voceado en la calle por una nube de “canillitas” el día sábado, cuando salía del local sito primero en San Martín al 200 y luego en Bolívar al 500, cerca de la plaza de Mayo, donde se concentraba el periodismo de la época.

A todo eso debemos sumarle el formato de 26,5 x 18 que permitía, a diferencia de los diarios sábana o las revistas selectas, como *La Ilustración Sudamericana*, pensados para la lectura hogareña, servir de compañía en los viajes, sobre todo hacia el suburbio, donde había villas que se estaban convirtiendo en barrios y desde los cuales se trasladaba mucha gente a su trabajo en lentos tranvías: una hora desde el casco céntrico hasta Flores, por ejemplo, y con trasbordo.

La lectura, como manera de disminuir la molestia de tales viajes urbanos y en forma entretenida, fue una práctica privilegiada por el gran público en las primeras décadas del siglo XX y de lo cual quedan testimonios en muchas novelas, obviamente no sólo argentinas. Incluso algún título alude a ese hecho: Oliverio Girondo tituló *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* su libro de 1922.

La exitosa colección *La novela semanal*, que se editó a partir de 1917, era todavía más portátil que una revista ilustrada, ya que su formato era de 13,5 x 21,5 y contenía un relato literario además de publicidades. Un escritor que buscaba profesionalizarse como Horacio Quiroga vio ahí las posibilidades de ganar público y al año siguiente lanzó su colección *El cuento ilustrado*, atento a la novedad de cruzar palabras con imágenes.

No fue la actitud de los martinfierristas, guiados por el polo contrario cuando leían: la innovación permanente y no la repetición con variaciones. Por eso denigraron

a esas colecciones como “subliteratura que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semianalfabeto”, como el de “las modistas” (Martín Fierro, 1995 n. 8/9, p. 56).

La novela semanal añadió durante la década de 1920 un semanario, *El Suplemento*, para su público cautivo. Poseo algunos números de la década siguiente y el material literario, provisto por autores nacionales o extranjeros (nunca se indica traductor), tiene cierta variedad y jerarquía. Aparecen intercalados, con autores extranjeros poco conocidos y hasta podemos suponer, por lo sucedido con la narrativa policial de kiosco y otros fenómenos similares, autores locales con seudónimo, a Luigi Pirandello, Gilbert K Chesterton, Juan Goyanarte, Luis Albamonte, etc.

Eso contradice ciertas afirmaciones de Beatriz Sarlo reiteradas a lo largo de *El imperio de los sentimientos* (1985), donde califica a las narraciones de *La novela semanal* de “fáciles, rápidas, legibles (...) la imagen misma de la felicidad narrativa” (p. 14) y censura, curiosamente, tal felicidad por ser “Lectura veloz, más de placer que de aprendizaje; lectura para gozar, para comentar con los pares y estar enterado...” (p. 39).

Pasa rápido por un factor importante en ese tipo de lecturas, que reaparecerá con los radioteatros, telenovelas, películas, series, etc. Convertirse en material de conversación e incluso de discusión entre distintas maneras de comprender los argumentos, el alcance o sentido de ciertas acciones o actitudes, el valor de los personajes, etc. Una manera doméstica, cotidiana, de darle espaldas a la crítica como un ejercicio exclusivo del mundo letrado.

Cuando estudié *Caras y Caretas* me extrañó cómo luego de algunas notas bibliográficas iniciales, en gran medida de compromiso, por ejemplo con un colaborador asiduo como Roberto Payró, al editarse *La Australia Argentina* (1898), no perduraron. Seguramente por la sospecha de que sus lectores buscaban lecturas y no las respuestas profesionales a lo que leían, seguro por consideraban al discurso crítico suficientemente complejo, y en cambio intercambiaban opiniones con sus pares y muchas veces en charlas colectivas.

Vuelvo ahora otros aspectos de *El Suplemento*, como el esfuerzo de la publicación por orientar al lector inexperto o circunstancial. Al primero, le aclara en todos los casos una clase de narración, según criterios de selección que van de tipos y subtipos

generalizados, según el tema, a ocurrencias atrabiliarias según el tono: el cuento policial, el humorístico, el de aventuras, el infantil, pero también el trágico, el irónico, el patético, el demoníaco... O mezclados, como el “policial amoroso”.

Al segundo, le indica en muchos casos la cantidad de tiempo que insumirá su lectura: generalmente, para leer entre cinco y quince minutos. Si sumamos ambas indicaciones, advertimos que con ellas están guiando al lector para que, en todo caso, organice la lectura de todo el material literario según sus gustos (del policial al humorístico, supongamos) y que, si está viajando, pueda calcular lo que leerá durante el trayecto sin la necesidad de interrupciones.

Otras secciones dan cuenta de que su público también consume libros: la página *Guía de lectores*, a cargo de Tomás Gracián, y la página *Una selección de grandes obras*, con un cupón adjunto para solicitarlos a la editorial responsable de la revista, más un recuadro que distingue a diez títulos del resto. Para los menos pacientes y afectos a la píldora consumista, ofrecen *FILM de las grandes novelas modernas* condensadas por E. González Trillo-L. Ortiz Behety, con el siguiente copete: “Estas condensaciones, esmeradamente realizadas, permiten al lector hallarse al día con la literatura mundial, enterándose, en poco espacio y en breve tiempo, del asunto y de la tendencia de las grandes obras del pasado y del presente”.

Creo que ese “poco espacio y breve tiempo” nos señala el núcleo menos selecto de sus lectores, pero la suma de propuestas revelan que la lectura seguía siendo un entretenimiento y un factor educativo, a la vez, que la sociedad apreciaba y practicaba. En cuanto a el “asunto y la tendencia” remarca la importancia de lo argumental, por sobre los atractivos del estilo, un rasgo decisivo, en cambio, para los lectores selectos.

A eso podemos sumarle, lateralmente, los comentarios fílmicos de Chas de Cruz y la sección De platea a platea (teatral), así como varias páginas dedicadas a los animadores artísticos de las radios y a la programación de las emisoras. Ese gran público gustaba ya entonces de las trasposiciones, como el espacio de Palmolive del aire, pagado por un conocido jabón, y que adaptaba películas recientes al formato radioteatral.

En conjunto, los signos revisados revelan que el público alfabetizado por la escuela encontraba en el magazine una forma grata de practicar su aprendizaje y con materiales

por distintas razones valiosos, dada su heterogeneidad y sus exigencias, nunca suficientemente medidas. O, por lo contrario, prejuiciosamente desconocidas: mucha gente de mi generación recuerda que sus padres socialistas o al menos “progresistas” les inculcaban el hábito del libro contra el de la revista, así como posteriormente muchos educados prohibían/prohíben a sus hijos ver televisión, con las consecuencias antisocializadoras previsibles.

No podría cubrir acá los diferentes momentos y medios de este proceso, pero bastaría mencionar un hecho del primer año de la revista *Rico Tipo*, nada más alejada, aparentemente, de un lectorado literario, y que sin embargo publicó el primer año semanales pastiches de Nalé Roxlo firmados Chamico. El género mismo presupone que quien lo lee conoce el hipotexto que permite la redacción del hipertexto, en términos de Gérard Genette y eso nos estaría hablando de lectores bastante especializados.

No creo que haya sido así, pienso más bien que los consumidores de esa publicación disfrutaban el humor propio de esos textos sin necesidad de remontarse a sus hipotextos, pero la madurez de un circuito cada vez más amplio de lectores siguió creciendo y durante los 60 contribuyó a la vigencia nacional del llamado “boom” de la literatura latinoamericana. Su lectorado había ascendido otro peldaño. Así se explica que una novela (*Adán Buenosayres*, 1948) y un volumen de cuentos (*Bestiario*, 1952) hubieran pasado casi desapercibidos en su momento de edición y cautivaran a un público ampliado alrededor de una década después.

Creo que en ese momento se produjo un acercamiento y mestizaje entre los lectores amantes de lo placentero, en un amplio sentido, y los que desde las veredas anarquista, socialista y comunista, habían luchado para que quienes leían tomaran en sus manos el libro y no la revista, se educaran en vez de entretenerse y/o regocijarse. Resultado de un arraigado prejuicio, iluminista, contra el placer que no redituara beneficios. En este caso, por supuesto, pedagógicos.

La lectura educadora había tenido su propia historia y evolución, la que estudiaron con ahínco Luis A. Romero y Leandro Gutiérrez en varios artículos. Una de sus últimas versiones, firmada sólo por Romero, enlaza la formación definitiva de la vida barrial – red tranviaria, loteos de tierras baldías, pavimentación, etc.- hacia la cual se desplazan

muchos habitantes de los conventillos cercanos al puerto y en trance de ascenso social, el cual incluye la lectura.

Clubes y sociedades de fomento incluyeron bibliotecas para burócratas de baja clase media, mientras en los locales de las organizaciones obreras se buscaba completar la formación de activistas y militantes. *Joyas literarias*, dirigida por el tipógrafo y dirigente sindical Luis Bernard, fue el comienzo de un repertorio novelístico y ensayístico al que aportaron el sello Sopena o el español Maucci y que Antonio Zamora sistematizó desde 1926 con el sello Claridad.

Para los autores, “comprender y reformar pacíficamente son las notas dominantes de esta corriente literaria” (p. 56) que busca apartarse por eso de la literatura de entretenimiento y evasión” y ofrecer material útil, pedagógicamente, a “los sectores populares en vías de ascenso e integración (o, más exactamente, el sector más integrado y respetable de los sectores populares) a la sociedad y a su patrimonio cultural” (p. 63).

No se apartan nunca de lo libresco ni vinculan ese proceso con otros, sociopolíticos, y que se explican a su vez por lo que va del yrigoyenismo al peronismo. Creo que la revolución sociocultural provocada por ese último repercutió asimismo sobre los hábitos de lectura, incluida la adquisición de impresos semanales y otros consumos habilitados por las mejoras económicas. Desde ahí podemos llegar a explicarnos el estallido del consumo de toda clase de textos escritos y en particular de literatura durante la década de 1960.

En aquellos años, y con el premio de la parcial industrialización del país, como consecuencia de la merma de importaciones provocada por la segunda gran guerra, la capacitación industrial creció aceleradamente, basta pensar en lo que va de las escuelas fábricas de 1944 a la Universidad Obrera Nacional de 1952. (Dussel y Pineau, 1995, pp. 130). O en las 354 escuelas medias de 1946 que casi se duplicaron (652) hasta 1955.

Y con ello, la certidumbre de que las lecturas literarias debían equilibrar la capacitación tecnológica o de oficios. Así lo acreditan las publicidades de revistas como las mencionadas que apuntan, conjuntamente, a la capacitación técnica de los jóvenes y a su información literaria, acercándoles una selección de autores y títulos, resúmenes de argumentos o transcripciones a la historieta y a filmes.

Hacia 1950, escribe Jorge Rivera, “el 80% de los libros que se leían en España – nuestro anterior abastecedor- provenían de la Argentina, pero a partir de mediados de la década del 50 esa privilegiada situación comenzó a revertir en forma paulatina provocando la quiebra de una opulencia que no supimos o no pudimos conservar” (1998, p. 97).

Durante los años del primer peronismo, además, el rápido e impresionante crecimiento de la organización sindical impuso a sus afiliados, y sobre todo a los dirigentes, mayores conocimientos de toda clase (jurídicos, económicos, oratorios, históricos, etc.) que buscaron en textos de diversos carácter o en las aulas de las Escuelas Sindicales “Y algunos egresados de este circuito fueron Agregados Obreros en el exterior” (Rodríguez, 1995, p. 278).

El salto educativo figura en las estadísticas y uno puede atestiguarlo incluso familiarmente: mi padre y sus seis hermanos sólo completaron el nivel primario; la hermana menor fue la única en ingresar al nivel medio, que dejó incompleto. Los hijos que todos ellos tuvieron, mis primos, tienen todos –salvo uno, el mayor- título universitario.

En cuanto a la necesidad política de hallar respuestas a lo que había sucedido en aquel lapso 1943-1955 generó una profusa bibliografía que tuvo asimismo sus ramificaciones literarias (novelas de Beatriz Guido, David Viñas, Héctor A. Murena, poemas de Leónidas Lamborghini y la llamada generación del 60, etc.).

Tal vez haya que pensar a la revista *Crisis* (40 números entre 1973-1976) como una culminación de aquel lectorado que se había consolidado a lo largo de medio siglo y su cruce con una intelectualidad que abandonaba la falsa identificación de la literatura exclusivamente con el libro y empezaba a leer la presencia literaria en textos y géneros de circulación masiva. En 1975 *Crisis* alcanzó la cifra impensable para una revista de ese tipo: 50.000 ejemplares.

Recuerdo, al respecto, que en los programas de Proyectos político-culturales y Literatura Argentina II que dictamos con Jorge Rivera en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en 1973, los guiones cinematográficos, la canción popular, los artículos costumbristas, las historietas, etc., formaron parte de textos hasta ahí inapropiados, según los docentes anteriores, para la carrera de Letras.

En su exitoso ensayo *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)* José Luis de Diego establece una distinción entre intelectuales/escritores que comparto, tal como lo planteé y desarrollé en el *volumen Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina 1898-1933*, publicado en 2013. Pero quiero objetar aquí la comparación que establece entre las revistas *Nuevos Aires (1970-1973)* y *Crisis (1973-1976)* desde una perspectiva político-cultural para oponer la supuesta ideología de una a la falta de ideología de la otra.

Tres razones diferentes resumen, a su criterio, el proyecto de *Crisis*: la que, impulsada por la revolución cubana, tiende a privilegiar al hombre de acción sobre el hombre de ideas; la que, anclada en el pensamiento nacionalista y populista, tiende a depositar en el pueblo cierto saber natural superior al saber rebuscado e inoperante de la cultura letrada: hombre común, sentimientos nobles, saber natural, lenguaje sencillo. Por estas tres vías se llega a la anulación de la mediación Intelectual, el escritor no se plantea cómo intervenir en la vida política “en tanto Intelectual” sino cómo convertirse en hombre de acción mediante su integración al “campo popular” (De Diego, 2004, p. 49).

El autor comete para mí, en ese pasaje, un primer error grave. Como viejo lector de publicaciones periódicas y autor de trabajos al respecto, homogeneizar ideológicamente el discurso periodístico es casi sinónimo de no haberlo leído con la suficiente atención, según se desprende de lo que vengo mostrando hasta aquí. No voy a intentar eso con *Crisis* en el espacio del cual dispongo, pero sí aclarar que esos tres rasgos tal vez sirvan para clasificar a un sector de sus responsables y colaboradores, pero no al conjunto.

En mi caso particular –y estoy citado como colaborador ocasional de la revista-, en el de Aníbal Ford, que fue secretario de redacción, y en el de Jorge Rivera, que fue responsable permanente de alguna columna, al menos durante un tiempo, tales rasgos casi no nos atañen. En todo caso pretendíamos, en coincidencia con otros intelectuales a veces de filiación muy distinta de la nuestra, recuperar una etapa de la cultura criolla por su carácter resistente a los dictados de lo que los sectores hegemónicos entendían por literatura y por inteligencia.

Incluyo en ese plural al comunista Héctor Agosti, cuyo *Nación y cultura* (1959) abrió una brecha al considerar que el sainete, los payadores y el tango eran formantes de una cultura popular autóctona que contribuía a darnos identidad frente a las imposiciones foráneas, según una noción de lo nacional-popular aprendida en Antonio Gramsci, que hizo traducir tempranamente para el sello partidario Lautaro, y cuyas observaciones sobre el folletín, entre muchas otras, nos despabilaron. Y cuando digo identidad no pienso -ni pensábamos- en ninguna esencia y ni siquiera en algo enteramente “nuestro”. Ninguno ignoraba que el tango, por ejemplo, era un híbrido de ritmos andaluces, habaneras cubanas, tambores africanos y mestización de inmigrantes con criollos en las orillas de la gran urbe.

El saber “letrado” no nos parecía “inoperante”, para usar el término de De Diego, sino sujeto a las limitaciones de la palabra escrita, ajena a los sectores sociales privados de la lectura o que leía con las limitaciones que evidencian las personas que completaron o no el nivel primario pero no han vuelto a leer, ni siquiera el diario, y debe considerárseles, en rigor, semiletrados.

Los fenómenos mencionados (género chico escénico, canciones y recitados o contrapuntos) circularon por el plano de la oralidad y nadie que los conozca puede atribuirles perogrulladas como las de “sentimientos nobles” o “lenguaje sencillo”. El odio, el resentimiento o la envidia a menudo los impulsaban y en cuanto a su sencillez, ya Borges se ocupó, al escribir el *Carriego* y hacia 1930, de notar que el payador solía adoptar una manera artificiosa para demostrar habilidad técnica y diferenciarse del habla común.

Crisis fue una publicación político-cultural resultado de una serie de cruces anteriormente impensados, como el surgimiento de una izquierda nacional que contó con aportes trotskistas (Jorge A. Ramos, bajo el seudónimo de Víctor Almagro, había denunciado el carácter antipopular del golpe de 1955 desde que se produjo) pero no de socialistas y comunistas, quienes mantenían, salvo muy pocas excepciones, un internacionalismo a ultranza.

Al presentar su antología de *Crisis* escribe María Sondéreguer:

La revista se ofrece al mismo tiempo como espacio de difusión de fenómenos culturales latinoamericanos y europeos. En ella, los productos de la ‘cultura

popular' que, definida como contrapuesta a la cultura 'alta' o de 'élites', cobra sentido en esta oposición –tales como el tango, las telenovelas, el circo- son legitimados del mismo modo que una literatura, un cine o un teatro 'cultos'. (Sondéreguer, 2008, p. 18)

Para entender por lo menos un sector de la ideología legible en *Crisis* habría que remontarse a un movimiento intelectual que ya desde los 50 y diversos ámbitos estaba minando la artificiosa división alto/bajo, culto/popular, selecto/plebeyo y otras dicotomías igualmente falaces que perduraban de la etapa conservadora y que sólo algunos radicales forjistas (Ortiz Pereyra, Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche) además del mencionado Agosti o algunos excéntricos al saber universitario acartonado como Jaime Rest o Angel Rama, habían comenzado a cuestionar.

Los *de Nuevos Aires* ayer y el propio de Diego hoy comulgan con una teoría de la dependencia según la cual todo producto difundido por las cadenas periodísticas, cinematográficas o televisivas internacionales, controladas directa o indirectamente por EUA, es sinónimo de dominación. Basta referirse a *Para leer el Pato Donald* (1972) de Dorfman y Mattelart, con Prólogo de Héctor Shmukler, para saber de qué estoy hablando. De una ideología alternativista que sólo encontraba en las historietas, por ejemplo, lo que iba a buscar: alienación, evasión de los verdaderos problemas, banalidad.

No se habían enterado que detrás de esas tiras solían hallarse estupendos dibujantes, como lo señaláramos Rivera y yo, en "De la historieta a la fotonovela" (*Capítulo Universal*, serie Literatura Contemporánea, 1971), y Oscar Steimberg en algunos artículos como "El poder de la historieta" que se remontan a un fascículo de *Transformaciones* de 1972, todos tras las huellas semióticas de los trabajos al respecto de Oscar Masotta y, por supuesto, de Umberto Eco o la revista francesa *Communications*. Nada en el campo intelectual crece como pasto nativo.

Si la dependencia hubiera sido tan eficaz, como los alternativistas pretendían, a nadie se le hubiera planteado la opción de querer liberarse. En todo caso, los grandes poderes de la información y de la comunicación aspiran siempre a homogeneizar el gusto y el pensamiento, lo cual les aseguraría mayores ganancias y menos conflictos,

pero lo cierto es que nunca lo consiguen. Y no lo consiguen porque, y no me refiero exclusivamente a nuestro continente, hay países, regiones o meros pueblos que prefieren otros lenguajes y pareceres, heredados de las generaciones anteriores, y a los que no están dispuestos a renunciar. En los años a que de Diego se refiere las cosas eran así y, por fortuna, tampoco han cambiado hoy totalmente, al margen de la globalización y de su falsa máscara unificadora.

En fin, *Crisis* significó un espacio de encuentro y discusión para los que habíamos carecido de una publicación propia y compartimos el proyecto divulgador del Centro Editor de América Latina de Boris Spivacov (en especial los fascículos de Capítulo, de la Literatura Argentina y de la Universal, donde tuvieron cabida los llamados géneros marginales) y sobre todo Transformaciones, colección que tuvo el honor de ser quemada, junto con Historia del movimiento obrero y alguna otra, en un descampado de la provincia de Buenos Aires por los organismos de seguridad de la dictadura, en 1977.

Confirmó que ese público ampliado que compraba semanalmente las colecciones del CEAL estaba maduro para ampliar su horizonte de expectativas y lo integraban unos 25 a 30000 lectores. De Diego también omito esto al comparar a *Crisis* con *Nuevos Aires*, que fue una publicación de público restringido. Para salvar algún aspecto de su comparación, como esa drástica negación de ideología a la revista (¿porque los de *Nuevos Aires* eran marxistas?) me animaría a decir, para terminar, que tal vez ese contacto con el lectorado cuyo origen traté de esquematizar en esta nota, muy politizado y ávido de revisionismo (no sólo histórico, sino también cultural y artístico) en los 70, debió limitar los planteos teóricos, inadecuados para un fascículo de divulgación, y forzarnos a optar por los estudios de casos concretos. Sucedió, además, que divulgábamos tópicos y problemáticas que los académicos de entonces (¿y hoy, en qué andan?) ignoraba.

Referencias bibliográficas

- Armus, D. (comp.) (1990). *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- de Diego, J. L. (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina 1970-1986*. La Plata: Al Margen.
- Genett, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Altea-Taurus-Alfaguara.
- Freund, G. (1976, [1974]). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gili.
- Gubern, R. (1992, edición revisada). *La mirada opulenta. Exploración de la iconoesfera contemporánea*. Barcelona: Gili.
- La Redacción (1995). Suplemento explicativo de nuestro manifiesto. A propósito de ciertas críticas. *Martín Fierro* n. 8/9. Edición facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ong, W. (1987 [1982]) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, L. (1993). El adulto como sujeto pedagógico y la construcción de nuevos sentidos. Puigross A. (Ed.) *Historia de la Educación en la Argentina VI* (pp.259-284). Buenos Aires: Galerna.
- Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Rivera, J. B.; Romano, E. (1973). De las historietas a las fotonovelas. *Capítulo, la Historia de la Literatura Universal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Romano, E. (1985). Inserción de 'Juan Mondiola' en la época inicial de *Rico Tipo*. Ford, A., Rivera, J. B. y Romano, E.: *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Russel, I. y Pineau, P. (1995). De cuando la clase obrera entró al paraíso: la educación técnica estatal en el primer peronismo. Puiggrós, A. (dir): *Discurso pedagógico e imaginario social en el peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Galerna.
- Sarlo, B. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.
- Sondéreguer, M. (2008). *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Universidad Nacional de Quilmes.