



*El capitalismo argentino tuvo un rápido desarrollo y enfrentó tempranamente sus primeras crisis. Contra lo sostenido por Beatriz Sarlo en *El Imperio de los sentimientos*, el siguiente artículo analiza los folletines semanales de principios del siglo veinte como manifestación de la crisis social*

Infancia, sátira y revolución

Una lectura alternativa de la literatura popular (1917-22)

Rosana López Rodríguez*

Introducción

El estudio de la literatura popular en Argentina cuenta con un texto canónico, *El imperio de los sentimientos*, de Beatriz Sarlo, transformado ya en análisis clásico y modelo de interpretación. En su visión, la *novela semanal*¹ es la forma popular de acercarse a la literatura y satisfacer una necesidad de ficción por parte de una población lectora en el momento en que se crea el mercado literario. En ese marco, la *novela semanal* construye un campo en el cual domina una temática precisa, el sentimiento, lo que transformaría a este corpus en una expresión de la novela sentimental. Además, por medio de estrategias discursivas simplificadoras de la trama se eliminan las intrigas secundarias, ironías y ambigüedades. La temporalidad es lineal, el humor es excepcional, el uso de clisés es permanente y el tema es único, tanto como el punto de vista narrativo. “No hay problematización lingüística porque, como afirmaría Bajtin, ésta se produce a partir de la problematización ideológica, del reconocimiento del otro, social, moral o psicológico.”² Son textos ordenados que no presentan problemas estéticos ni ideológicos al

* Rosana López Rodríguez es licenciada en Letras

¹Utilizaremos la terminología “novela semanal” para referirnos a las narraciones de circulación periódica en Argentina editadas desde fines de la década del '10 (1917-18) hasta los primeros años de la década siguiente del siglo XX (1922).

²Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, p.148



receptor. Al contrario, le generan la fantasía del “descanso” psicológico a partir de la “economía mágica”: el ascenso social es posible por la vía *arbitraria, no causal* de lo sentimental.

Por consiguiente, aunque se narren episodios desdichados (en su resolución desfavorable para los personajes), existe una certeza que demuestra el horizonte de lectura: un texto *previsible* (que no exige demasiadas competencias para decodificarlo) cuyo final confirma la existencia de un mundo con leyes sociales ordenadas que no pueden ser violadas, de no ser por una lógica narrativa del orden de lo mágico (por ejemplo, un marido engañado –del que la mujer no está enamorada o es una mala persona- muere favoreciendo de ese modo el destino *posible* de los amantes). Así, el conflicto social no aparece sino bajo la forma de individuos particulares que reciben su premio o su castigo siempre según la forma inmodificable de esas leyes externas. El mundo, entonces, no es el escenario de prácticas sociales que deban ser cambiadas: son textos conformistas. Con lo valioso que pueda parecer este análisis, la mirada de Sarlo puede ser cuestionada en varios aspectos cruciales (su caracterización superficial en términos de clase de los autores, la concepción implícitamente burguesa de los sentimientos y de la literatura popular, etc.), pero aquí nos detendremos a examinar una sola de sus ideas centrales, la *tesis del lector infantil*. Veamos más de cerca.

Sarlo afirma que estos textos, por su forma de resolución, responden al modelo de la literatura maravillosa (“economía mágica”). Por esta razón no “fueron escritos desde la perspectiva del realismo”. Desde este ángulo, estos textos serían una especie de cuentos de hadas. Ahora bien, si siguiéramos este punto de vista, ningún texto sería realista. Dado que el discurso literario no es precisamente, en tanto arte, un registro transparente de la realidad, podría afirmarse que los textos realistas no existen. Sarlo confunde aquí “realismo” con “naturalismo”. En realidad, con las *pretensiones* del naturalismo, imposibles de realizarse. Desde esta concepción reducida de realismo, se invalidaría la categorización de estos textos como realistas dada la presencia sistemática de la voz del narrador en tanto portadora intratextual de punto de vista. Al ser monológica (una sola voz y su ideología, la del narrador, unifica los sucesos y el sentido) la *novela semanal* no sería realista. Esto no es así dado que el monologismo/dialogismo no determina el género.

Por otra parte, el lector, abrumado por su cotidianidad (algo que no se demuestra) buscaría (siempre según la lectura de Sarlo) alivio en la ficción. Entonces, se ve llevada a pensar la *novela semanal* como una “regulación de la imaginación que no pretende reflejar las regulaciones reales”. Estos textos tan sencillos, tan poco exigentes delatan a un lector infantil. Y



qué puede pedir un lector infantil sino cuentos maravillosos. Pero en esta interpretación se está confundiendo infancia literaria con infancia ideológica. A partir de la sencillez textual del producto, presume un lector ideológicamente sencillo. Sarlo le niega a estos lectores aquello que cualquier crítico es capaz de hacer con cualquier texto.

Esta minusvalía del lector se refuerza cuando Sarlo, luego de repetir hasta el hartazgo que ésta es *mala* literatura (en contraposición con la literatura “culta”) concede que, al menos la novela semanal “instala hábitos de lectura”, juicio teñido de indulgencia para con el desposeído de cultura. Un “Prodesse et delectare” que considera valiosa esta *alfabetización regulada* porque tendría un “carácter compensatorio de las vicisitudes reales” (p. 65) o porque funciona como iniciación permitiendo el pasaje a la literatura *culta*: el lector como niño de escolaridad primaria que lee una y otra vez el mismo cuento maravilloso bajo diferentes formas. Considerar que un discurso pensado para sectores populares tiene valor en tanto sirve para que enfoquen sus necesidades en la vida subjetiva, privada y maravillosa de la ficción, cuando lo que viven desde su lugar social es claramente contradictorio con esta maravilla de lo leído, es subestimar la intención de los productores y la capacidad de interpretación de los receptores.

Esta lectura canónica ha sido matizada por otros autores que ven la novela semanal como una representación en cuyo fondo puede observarse, de tanto en tanto, la “cuestión social”, denominación eufemística de la época (y que se repite ingenuamente) para eludir la expresión “lucha de clases”.³ Pero esta propuesta de lectura, que Mangone adelantaba hace tiempo ya y que la colección Quilmes-Página/12 ha llevado a cabo, resulta a la vez más interesante y más limitada. Más interesante porque ve lo que Sarlo quiere dejar a un lado. Pero limitada en tanto no capta el fondo del problema: las *novelas semanales* no son dramas sentimentales en cuyo trasfondo se adivina la “cuestión social”. Las *novelas semanales* son, directamente, *novelas sociales*. Su tema no son los sentimientos (con aderezos sociales aquí y allá). Su tema *es* la sociedad. Y como veremos más adelante, dada la coyuntura en la que se escriben (para ser leídas inmediatamente) su preocupación específica es la *crisis social*, más específicamente, la *revolución*.

³Véase, Mangone, Carlos: “La República Radical: entre Crítica y El Mundo”, en AAVV: *Yrigoyen, entre Borges y Arlt, (1916-1930)*, AA.VV., Buenos Aires, Contrapunto, 1989, capítulo III, p.78. El autor reconoce, efectivamente, en la *novela semanal* “la presencia *larvada* del otro tema del período: la *cuestión social*, a veces central y en otras oportunidades un sesgo o telón de fondo de la trama.” También en esta óptica, véanse las introducciones a la reedición de varias novelas por la Universidad de Quilmes y Página/12, bajo la dirección de Margarita Pierini, de 1999.



Pretendemos, en este texto, superar ambas posiciones desde un ángulo de análisis que se afine en el carácter de clase de todos los fenómenos de la vida social.⁴ Siguiendo a Trotsky, dado que “las condiciones sociales (...) son, ante todo, condiciones de pertenencia a una clase.”⁵, un criterio social para la crítica del arte debe tener en cuenta dicha pertenencia y sus efectos si no quiere negar u opacar aún más las relaciones entre la producción literaria y la verdad. Esas conexiones son en sí mismas oscuras al menos por dos razones de diversa índole: una de ellas, estética (la representación nunca *es* el hecho mismo) y otra, ideológica, que incluye a la anterior (el arte es, en cualquier época, producto de la clase social que posee la cultura porque detenta los medios económicos de producción). Entonces, habrá que realizar un análisis y una crítica de textos que revele el “carácter clasista del arte” que se muestra especialmente en medio de convulsiones sociales como la mencionada.

Designar a esta literatura como *popular* no indica precisamente la cantidad de lectores de la misma, sino la pertenencia a determinada clase de dichos lectores. Esta literatura para “cocheros y verduleros” (según un comentario crítico tomado por Sarlo del diario *La Razón*), maestras o empleados, deberá representar de una manera muy particular su relación con los procesos que estaban experimentando, pues les mostrará a la vez cómo *leerlos* y cómo conducirse ante ellos. Al hablarles de sus realidades, esta literatura no sólo se las muestra mediatizadas sino que también provee explicaciones, razones, causas y propone modos posibles de relacionarse con esos episodios. En tanto ningún texto de ficción es *inocente* como práctica social, el discurso de la *novela semanal* constituye una manifestación estética concomitante con los procesos históricos, políticos y sociales de la época en que fueron escritos, un espacio donde se construyen lecturas acerca de la sociedad y la coyuntura inmediata, inclusive cuando lo sentimental aparece en forma explícita como hegemónico. Puede afirmarse entonces que los conflictos sociales obtienen un escenario popular de privilegio (dado el volumen de las ediciones, unos 200 a 300 mil lectores, según declara *La Novela Semanal*) en estos textos. La

⁴Existen otras formas de abordaje crítico a la producción literaria, incluso aquella que niega la posibilidad, la utilidad y la pertinencia de una lectura social (el posmodernismo, por ejemplo). Por razones de tiempo y espacio, no podemos aquí hacer más que una elección sin poder extendernos en su crítica. Sólo diremos que la lectura posmoderna es más idealista que la de Sarlo y está asentada en prejuicios reaccionarios: postular la autonomía del arte y, por lo tanto, de la crítica literaria es postular (siguiendo a Brecht) un *statu quo* de las relaciones de propiedad y de producción. Ignorarlas no es anularlas, sino afirmarlas; decir “el arte y la crítica no tienen que ver con *eso*” es confirmar que *eso* existe. Quien dice “que es libre en tanto hace uso de su libertad respecto de toda influencia, deja las cosas así como están.” Bertolt Brecht, *La política en el teatro*, p.17. Y “quien en el día de hoy, para producir la clara impresión de que es objetivo, provoca una impresión de que no lucha, ese tal podrá ser sorprendido in fraganti instalado en un punto de vista desesperadamente subjetivo...” Op.cit., p.40.



propuesta es leer la *novela semanal* no desde su previsibilidad–homogeneidad temática, sino desde el lugar textual en que se disparan construcciones no dichas que mostrarían la existencia de una *novela no sentimental*. Dichos conflictos pueden manifestarse a partir de tres estrategias diferentes.

En primer lugar, la presentación temática inmediata, directa, en la cual aparece como problema excluyente la acción revolucionaria, la lucha de clases (cfr. “Los incapaces”, de Oscar R. Beltrán, “Ganarás el pan” de Ramón Estany o “El huérfano del Volga”, de Benito Marianetti).

La segunda estrategia utilizada para representar la coyuntura histórica es la de la elipsis. Lo dicho implícitamente, aquello que puede reponerse por indicios son esos poderes sociales (clase, religión, raza, género, nacionalidad) casi ocultos a nivel discursivo, opacados, pero a la vez omnipresentes porque iluminan las causas de la narración, constituyen su motor narrativo y determinan las acciones de los personajes. Son las condiciones que fuera del marco de la narración la generan y promueven, la hacen avanzar. La clave está en encontrar dentro del marco discursivo ese *punctum*, en el sentido que Roland Barthes utilizó este término para la fotografía, ese *agujero* hacia el afuera sobre cual la mirada se orientará para que una lectura “impulsada racionalmente por una cultura moral y política”⁶, se convierta en algo más que un pacto ficcional culturalmente establecido de codificación-decodificación entre creadores y consumidores. “Muy a menudo el *punctum* es un ‘detalle’, es decir, un objeto parcial” (p. 89) que sale de la escena textual para resemantizar todo el texto. En otros casos, ese detalle “llena toda la fotografía”/texto (p. 93). No es casual entonces que lo sentimental en estas novelas sea fuertemente erótico, en tanto el erotismo es un registro que siempre arrastra al espectador fuera del marco. “El *punctum* es una especie de sutil más-allá-del-campo” (p. 109), por lo tanto, la clave está en observar esos *detalles* más allá del placer estético culturalmente convenido: si el detalle “que punza, que atrae, que lastima” (p. 65) lo llena todo, la revolución aparecerá en primer plano; por el contrario, si el detalle irrumpe en forma parcial, la temática será (desde la convención, el *studium*) sentimental-erótica y disparará emociones ligadas a las relaciones sociales en conflicto. En esta segunda estrategia, el conflicto sentimental puede leerse como producto de las tensiones provocadas por el enfrentamiento entre dos órdenes de valores, por un lado, la *legalidad* del deseo, de los sentimientos y por otro, la legalidad moral e institucional, un orden social de clases que se constituye en límite para las pasiones privadas: allí *se pone en*

⁵Trotsky, León: *Literatura y Revolución*, Buenos Aires, Cruz, 1989, p.41.



funcionamiento el motor de la narración (cfr. “Un hombre desnudo” de Juan José de Soiza Reilly, “La hija del taller” de Julio Fingerit, “¡Porca América!” de José Antonio Saldías, “El amor de Olga Vasilieff” de Héctor Pedro Blomberg o “Panchita Pizarro”, de Pilar de Lusarreta). Teniendo en cuenta el marco teórico desarrollado, podemos anticipar que no existe el conflicto exclusivamente privado en la *novela semanal*.

Por último, las circunstancias históricas aparecen en la *novela semanal* bajo “la forma más política de la literatura: la sátira”⁷. Vayan como ejemplos los textos satíricos que Arturo Cancela publicó en *La Novela Semanal* (“Babel” y “El cocobacilo de Herrlin”) desterrando la homogeneidad sentimental y reafirmando la idea de la existencia de una novela política y social. En tanto los textos de Cancela ya han sido objeto de análisis⁸, nos dedicaremos a la obra de otro autor, Mono Sabio, seudónimo de Alfredo Palacios Mendoza, menos trabajada, pero no por ello menos satírica: “El crimen de la calle Brasil”.

En síntesis, tres modos de representación para el conflicto social en la trama de la novela semanal: explícito, implícito y desplazado/satírico. Aquí nos concentraremos en la historización del texto elegido, preocupándonos por encontrar en él las “marcas de la época”, en especial del fenómeno de la sobredeterminación del proceso revolucionario mundial sobre temas y problemas ya presentes en la sociedad y la literatura argentinas. Estos temas (la relación entre inmigración y peligro, la lectura racial de los problemas sociales, el lugar de la mujer en la sociedad, la cuestión social como expresión de la emergencia de la clase obrera, el anarquismo y la crisis política, etc.) se encontraban presentes en un proceso que se gesta hacia 1890 cuando el desarrollo del capitalismo comienza a clausurar las perspectivas de ascenso social y apertura a la migración de personas y capitales. A esa etapa en que las clases sociales mantenían cierto grado de indefinición y fluidez se la ha llamado “la era del pacto desarrollista”: la ideología basada en la realidad de una economía en expansión, que parecía ser capaz de sepultar los conflictos sociales y la lucha de clases en general.⁹ La clausura de ese proceso, fechable hacia 1890, está en la base de un cambio profundo en las relaciones entre la burguesía local y la

⁶Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p.63.

⁷Hodgart, Matthew: *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.33.

⁸Pueden consultarse también: Ana María Zubietta en *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1995); Rodolfo Modern, *Arturo Cancela*, Bs.As., Ediciones Culturales Argentinas, 1962; Jorge B. Rivera, “Prólogo” a la *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Bs.As., C.E.A.L., 1982; David Viñas, “Cancela: lenguaje, gueto y represión”, *Nueva Sión*, mayo 1986; Raúl Antelo, “Cancela: humor, nacionalismo e historia”, en AAVV, op. cit. nota 3, Bs.As., Contrapunto, 1989.

⁹Eduardo Sartelli, “Celeste, blanco y rojo. Democracia, nacionalismo y clase obrera en la crisis hegemónica. (1912-1922)”, en *Razón y Revolución* n° 2, p. 57-8.



inmigrante, sobre todo aquella que emerge de un movimiento de tipo pionero (pequeños capitales que se insertan fácilmente aprovechando las condiciones de acumulación que ofrece una economía pujante donde la concentración de capital no ha avanzado lo suficiente). También cambia la relación entre la burguesía local y la clase obrera, en la medida en que ésta comienza a decantarse como clase y a organizarse sindical y políticamente. Entre Sarmiento y Alberdi en un comienzo, y Cambaceres y Martel hacia el final, se forjó esa ideología desarrollista: el crecimiento de la economía tendería a borrar las diferencias sociales y clausurar los conflictos. El propio desarrollo del capital tiende a hacer imposible la continuidad ideológica y provoca la aparición de tópicos que expresan la ruptura de ese pacto: el inmigrante es ahora peligroso (como arribista, como peligro racial, como anarquista), la mujer es ahora un problema político (como socializadora ineficaz, como degeneración de la raza, como fuente de desorden), el obrero es ahora una “cuestión” (la cuestión social). Estos temas que comienzan a desarrollarse en torno al '90 se despliegan en las dos décadas siguientes y su presencia adquiere contornos dramáticos en el período estudiado en este trabajo, por la presencia determinante de la Revolución Rusa. Va de suyo que, a diferencia de Sarlo, creemos que el tipo de textos como el que aquí analizamos, delata a un lector ideológicamente adulto. Es lo que intentaremos demostrar.

La novela semanal como novela social: Sátira, parodia y conflicto social

a. La parodia neurótica

“El crimen de la calle Brasil” es un cuento policial en el cual el narrador se postula como detective y como tal posee uno de los rasgos fundamentales del protagonista convencional del género: la curiosidad. Esta cualidad es resaltada como un valor, sin embargo, podemos observar que resulta para el protagonista una obsesión. Es un maniático que justifica su actividad de *voyeur* desplegada en forma indiscriminada y compulsiva: “(...) todo lo que pueda significar una intriga, (...) *me excita* de tal modo que no pudiendo sustraerme a su influjo tengo que seguirle la pista. Esta *manía* me ha hecho perder negocios (...) y hasta exponer mi modesta pero necesaria piel en más de una ocasión. Sin embargo, no escarmiento. El techo, el piso y las paredes de mi pieza están llenas de *agujeros escudriñadores de la vida ajena.*” (cursivas nuestras). De este modo, la marca paratextual del primer subtítulo de la *novela*: “Un ratito de psicología”, es coherente con las características del protagonista.



El discurso del policial describe los pasos de adquisición de un saber velado por el misterio hasta el momento de la revelación final. El uso del razonamiento lógico deductivo es la herramienta del detective. El narrador investigador de este texto se construye como lector de un misterio que le plantea la realidad y, en este sentido, se pone en el lugar del receptor. Ambos son curiosos y ambos operan con el mismo bagaje de conocimientos, el protagonista no sabe más que el que está leyendo, a diferencia del policial clásico en el cual el detective va adquiriendo un saber que va, a su vez, escatimando al receptor. Esto es posible gracias a la presencia de un narrador en 3º persona. Por esta razón, Sherlock Holmes (por mencionar un ejemplo de los más conocidos) es soberbio: detenta un conocimiento que el *alter ego* del lector, Watson, no posee. Nuestro investigador es, al igual que Holmes, soberbio: “El curioso todo lo ve, todo lo oye, todo lo sabe (...). El hombre curioso, triunfa (...) no tengo ningún inconveniente en confesar al lector que soy una de las personas más curiosas del mundo.” Sin embargo, se opera un desdoblamiento entre el sujeto del enunciado, el personaje que demuestra a cada paso su *no saber*, y el sujeto de la enunciación, el narrador que se postula como omnisciente. La coincidencia, en primera persona protagonista, de ambos sujetos discursivos y la contradicción que existe entre ambos según su grado de conocimiento de los hechos hacen de este texto una parodia del género.

En tanto el narrador es consciente de estar construyendo una parodia, involucra al lector en el lugar del curioso equivocado, en el espacio suyo como personaje, y, ante un hecho esperable desde el punto de vista de la convención genérica le advierte: “No, carísimo lector, esta vez te has equivocado. (...) Aquí no se engaña a nadie. (...) Y pidiendo disculpas al benévolo lector por haber violado los cánones novelescos (...) veamos lo que sucedió.” Vale decir, mi personaje no responde a las expectativas del lector de policiales, pero mi narrador se da cuenta de ello y propone una disculpa para el lector engañado. Esto es la *vida real*, las experiencias del protagonista son mostradas como *reales* por dos razones: en primer término, porque el personaje no es el detective clásico y en segundo lugar, debido a la coincidencia de éste con el narrador (que es, a su vez, una construcción ficcional). En este sentido, la voz narradora se encarga de aclarar que el lugar del sujeto del enunciado en tanto detective es aquello que se parodia en este texto. Ya se verá en el acápite siguiente cuál es el *lugar de la verdad* para el narrador.

Por otra parte, en el policial siempre un crimen ha sucedido y el recorrido temporal hacia la develación del misterio es doble: en principio, el proceso de la investigación y, en segundo lugar, una vez que dicho proceso ha finalizado, el retroceso hacia el pasado anterior al



crimen (descubrimiento del criminal, exposición de los móviles). Por el contrario, en este texto nada ha sucedido, hay sospechas de que se va a cometer un crimen y por lo tanto, la pulsión de la investigación no está conectada con el pasado, sino con un hipotético hecho futuro.

Además, los métodos que utiliza el personaje como investigador son puramente dogmáticos, relacionados con la sabiduría popular (que incluye, por supuesto, la competencia de lectura del policial clásico). A imagen y semejanza del género que se parodia, en el episodio del papel secante, nuestro detective no solamente no puede descubrir el mensaje completo (y las expectativas de saber vuelven a frustrarse), sino que también se pone en evidencia como el antihéroe del género; un detective que, como añadidura, es ladrón: “(...) con el auxilio de un microscopio que no recuerdo bien en qué laboratorio se me cayó al bolsillo, pude sacar en limpio únicamente estas palabras trucas”. En este contexto, el humor hace su aparición con la estrategia de literalización de metáforas, si el detective clásico reflexiona, medita, deduce, el nuestro lo consulta con la almohada, “con resultados negativos. Debía ser *sorda* de nacimiento.” Así supone que con *ver* y *oír* es suficiente para *saber* y la acción le demuestra que la adquisición de conocimiento por la experiencia sensorial es insuficiente. Es más, dichas percepciones lo llevan a realizar una deducción arbitraria: se cometerá un magnicidio.

Este texto constituye una parodia en un sentido doble: en principio, como ya se ha visto, del género policial y en segundo término, porque es una sátira. Una parodia es una versión de otro discurso, es una especie de transtextualidad, un diálogo entre dos discursos, uno primigenio y otro segundo que lo retoma y lo modifica. En nuestro caso, se *dialoga* con el género policial. Además, en tanto establece una relación satírica con las ideas acerca de la revolución que circulaban en la época, como se verá en el apartado siguiente, es paródico. En términos de Matthew Hodgart, “La parodia (...) es un requisito imprescindible de la sátira, pero lo recíproco no es válido, puesto que no toda parodia es una sátira. (...) Para ser calificada como sátira, una parodia debe contener (...) *libelos contra los individuos o comentarios críticos y hostiles contra la vida social y política.*”¹⁰

b. La sátira paranoica

“El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo.”

Matthew Hodgart



La vida social y política aparece criticada por medio de estrategias humorísticas: ironía, animalización, literalización de metáforas, metaforización degradante de personajes históricos y situaciones coyunturales. Veamos cómo se construye esta sátira...

Si desde el punto de vista del género y del protagonista el texto es una parodia, desde el punto de vista temático y del narrador podemos afirmar que se trata de una sátira. Tal como nos lo presenta el narrador no es éste un caso policial común, por el contrario, todos los indicios recogidos por el obsesivo protagonista están deliberadamente relacionados con el malestar político instalado en la sociedad argentina en la década del '10. El *lugar de la verdad* para el narrador está dado por la conexión que establece entre la coyuntura histórica y los hechos que narra. A poco de asumir, el gobierno de Yrigoyen había entrado en crisis y, fundamentalmente después de la Semana Trágica, “las capas altas y medias (hicieron una) asociación automática de las huelgas con las conspiraciones políticas” y “la población daba muestras de un creciente estado de alarma”. Si la vida pública del presidente se consideraba en peligro ante la inminencia de un golpe de estado¹¹, su vida privada era el misterioso fundamento del *personalismo* que caracterizó su acción de gobierno. Así habremos construido el blanco ideal para atar los indicios junto con nuestro héroe: la conspiración que se está urdiendo tiene como objetivo asesinar a Yrigoyen.

Demos un rodeo para observar con mayor detenimiento estos datos que muestran a la *persona*: la casa del crimen está en la calle Brasil cuyo número evita mencionarse, allí cerca de Plaza Constitución, donde vive y realiza las reuniones con sus colaboradores del partido; la frase trunca que se descubre gracias al uso del papel secante (“Ir... i... Hipo... Argent... Brasil... es... noch...”, al leerla debemos recordar que hasta 1918 el presidente no había adoptado la “Y” en el apellido y, por lo tanto, alude a él por su apellido *original*); todo apunta al “hombre más popular y honrado, manso de corazón y limpio de culpa”. Estas deducciones se llevan a cabo a pesar de que eran “en parte fruto de su fantasía”, y de su “imaginación exaltada”, expresiones que, dado el desdoblamiento entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación y desde el lugar del personaje (parodia y neurosis) son índices de frustración de convención (no sucederá el crimen más horrendo dado el carácter paródico del texto) y desde el lugar del narrador (satírico y paranoico) demostrarán que los rumores, las sospechas, las conspiraciones, los temores sociales eran *infundados*.

¹⁰Hodgart, op. cit., p.29-30. Las bastardillas son nuestras.

¹¹David Rock da cuenta de los rumores de intentos de asesinato de Irigoyen. ROCK, David, *El radicalismo argentino*, Buenos Aires, Amorrortu, 1977, p. 333.



Si como detective es un fracasado y, decíamos al comienzo, no tiene razones para la soberbia, como narrador en su espacio de la omnisciencia, es un aprendiz que triunfa porque adquiere el *verdadero conocimiento de la situación histórica*. Por lo tanto, cuando afirma “muchas veces (...) habíame convertido en Cristo (...). Pero mi calvario ya llegaba a su fin. ¿Quién sería el crucificado? La historia lo dirá.”, está jugando biséricamente con la idea de sacrificio. En un sentido primero significará que dado el clima de ideas, sería asesinado un presidente (animalizado) y que si este crimen se produjera la Historia, el discurso historiográfico, daría cuenta de él. En una segunda interpretación puede leerse la muerte del narrador ingenuo, que estuvo sufriendo el calvario de la paranoia hasta el desengaño final, habida cuenta del desenlace de la historia (en este caso del discurso ficcional). En tanto los dos significados se condensan en la misma frase, podemos afirmar que de este recorrido de *Bildungsroman* puede entonces extrapolarse un aprendizaje simbólico para la coyuntura histórica. Si (tal como afirma el narrador al comienzo del texto) “un chanco es aquel individuo sin curiosidad”, ése que no merece siquiera el estatuto humano, es también aquél que, como cualquier animal (y porqué no, un chanco) es incapaz de cualquier acto deshonesto, limpio de culpa su corazón (si no su cuerpo¹²). Asimismo, es ése al que más tarde o más temprano, le llegará su San Martín, el momento del sacrificio parece tener los días contados y, en este sentido, parece constituir una versión humorística y popular de la *profética* “hora de la espada” lugoniana. A partir de la figura personalista del presidente, de la *personalización* / *personificación*, se produce el efecto satírico, degradante, de la *animalización*. Así, el texto realiza una dura crítica social: la paranoia por la inestabilidad del poder presidencial no tiene fundamentos porque habida cuenta de la metáfora, el presidente es un “chanco”.

Por supuesto que ni el mismo narrador escapa a la frustración de haber caído ingenuamente en la trampa de la conspiración, de haberle dado demasiada importancia a un personaje que no la tiene. De hecho, la sátira no puede en este caso “evitar desbordarse y que todo (inclusive el narrador) resulte ridículo”¹³; así, el humor utilizado como estrategia didáctico-moralizante, remite a la soberbia de la frase popular “Yo hacía (o, para el caso que nos ocupa,

¹²“Según llegó a mis oídos, una dama argentina decía el otro día que se sentía llamada a emular a Charlotte Corday, y que era una lástima que el Presidente no se bañara de vez en cuando.” “Charlotte Corday dio muerte a Marat acuchillándolo mientras éste se estaba bañando.” Rock, op.cit., p. 333. El rumor recogido por Rock insinúa por un lado, la fantasía circulante de magnicidio y por otro, que el presidente no parecía mantener (no al menos con regularidad) la costumbre del baño. Dada esta caracterización “popularizada” del presidente, el narrador toma esta idea del chanco y lo propone como individuo sin curiosidad, y también, sin malicia: el presidente es un tipo limpio de culpa, honesto, tanto como puede serlo cualquier animal.



creía) estas cosas cuando era tonto”. Por esta razón, el final resignado indica que la preocupación social-narrativa no valía la pena: después de todo, iban a carnear un chanco. El *lugar de la verdad* para el narrador no está en la negación de la conspiración, sino en la negación de su importancia.

Entonces, los dos “terribles conjurados”, los “facinerosos” (uno, napolitano, el otro, correntino) son el objeto de la persecución investigadora del protagonista y de la degradación satírica del narrador. En el episodio de Plaza de Mayo, los animaliza: son “dos camellos”. A continuación, en el “fondín tétrico y sucio”, los *camellos* parecen haber encontrado su espacio ideal porque el lugar es un “pesebre humano”. El narrador siente profundo desagrado en este ambiente grotesco y de clase baja, pues él mismo está por encima de toda esa chusma pantagruélica. Cuando sigue la pista de los delincuentes en el Hipódromo, se lee nuevamente la distancia social existente entre el protagonista y la barbarie proletaria a la que parecen pertenecer los sospechosos. De hecho, los *locos* que pueblan el espacio popular han perdido allí “la lógica, el sentido común, (...) el dinero y la moral” que todavía conservan en sus “aristocráticos barrios proletarios” (la contradicción aristocracia-proletariado indica irónicamente la similitud entre ambas clases sociales: ambas tienen sus propios espacios-ghetto exclusivos y excluyentes, lo cual manifestaría más bien, en un sentido más amplio, la idea de que las clases no se mezclan) comparados con este lugar de apuestas y de perdición. Son los mismos obreros que en la Boca y Barracas, a pesar de su condición social, aún saben conservar los límites (de clase, también). Fuera de sus límites espaciales, desbordados del ghetto barrial, se convierten en lo que se siente una horda enfurecida y peligrosa, como en cualquier manifestación callejera popular de reclamo en la cual se toman espacios públicos, un desborde social de los límites de clase. La “otra clase” de gente que concurre al Hipódromo es la aristocracia porteña que se retira del lugar en coche y posee, a diferencia de los habitantes obreros urbanos, “confortables moradas”. Así, el narrador en tanto satírico toma distancia de ambas clases sociales, las observa y las muestra críticamente. El sólo hecho de caracterizar a los *aristócratas* como “más humanos y distinguidos” indica un juicio de valor acerca de los que concurren al Hipódromo. No son completamente humanos (aun cuando no lleguen al grado de barbarie de los proletarios) aquellos que se dejan poseer por el fervor patético de la apuesta por un caballo.

¹³Hodgart, op.cit., p.36.



Ha llegado el momento de caracterizar al narrador a partir de esta división de clases. No pertenece ni a uno ni a otro grupo, pues, por ejemplo, no tiene auto¹⁴ ni tanto dinero como para pagar al taxista los excesivos 98\$ -dicho sea de paso, al llegar a los 90\$, el narrador hace una velada alusión a la Revolución del '90- que marca el reloj (tiene sólo 12\$ en su billetera) y durante el tiempo que duran sus pesquisas no desempeña ninguna actividad sujeta a horario o patrón (recordemos que el salario real de un obrero en 1920 bordeaba los 60\$ y el de un maestro 275\$). Al comienzo del texto afirma dedicarse a los negocios, diríamos entonces, un pequeño burgués que, desde su privilegiado espacio se permite percibir el peligro proletario, la indiferencia aristocrática y, como ya ha quedado dicho, la ineptitud del gobierno. Manifiesta como satírico su “sentido de la superioridad”, con su discurso crítico que busca provocar la risa. Siguiendo a Bergson, “no hay mayor enemigo de la risa que la emoción”, es un “ejercicio de una inteligencia”¹⁵; por esta razón, se explica la distancia emocional (de clase) del narrador que en tanto personaje se involucra emocionalmente (neurosis) y se equivoca. Como narrador muestra su propia equivocación en tanto personaje, se *autosatiriza*: se ríe de su actitud pegada al clima sobredeterminado por la revolución cuando elabora la experiencia del personaje al convertirse en narrador. Así, se manifiesta el grado de “sofisticación estética” en este texto: “(...) el satírico debe ser capaz de contemplar la escena política con humor e imparcialidad, así como con pasión (...)”.¹⁶

La relación entre el poder político y el proletariado se da en término de la incapacidad de uno y de la violencia del otro. No es casual, entonces que la sensación de inestabilidad de los grupos medios urbanos (a los cuales pertenece el protagonista) se relacione tanto con la figura de un presidente inhábil como con la respuesta maximalista de los que actúan por necesidad. Las huelgas de este período tienen su fundamento en conflictos salariales (inflación y su correlativo aumento de precios, disminución de sueldos, incremento del gasto público) y en un incipiente proceso de sindicalización, no en una verdadera intención revolucionaria, según el ya citado Rock. Esto es lo que descubre / aprende el narrador al final del texto: la neurosis social no tiene sentido, el peligro revolucionario no existe, los conjurados son dos personajes a quienes no les alcanza ni para comprarse un sándwich y, por supuesto, sería suficiente con que al poder

¹⁴Se recordará que los sospechosos se trasladan en un auto que según la descripción del narrador, dista bastante de ser uno, es más bien un “armatoste férreo”, un “hemíptero achacoso”, un “cacharro vertebrado”, un “horrible aparato infernal”, un “esqueleto monstruoso de un animal extraño” que carecía de “carroserie”; en síntesis, un “cachivache”.

¹⁵ Bergson, Henri: *La risa*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 27.

¹⁶Hodgart, op.cit., p.p.33-4.



metaforizado y degradado, puesto en jaque por los de abajo, le llegara su San Martín y pasáramos a ser gobernados por alguien capacitado para resolver dicho conflicto social.

El término “maximalista” aparece asociado en principio con una sensación global de descontrol y por eso se aplica a la velocidad que desarrolla el taxi en persecución de los sospechosos, “velocidad aplastante, de delirio, de caos, de apocalipsis, de maximalismo.” Es la mejor manera de describir la sensación de inseguridad todavía difusa y en búsqueda de respuestas. En un sentido más restringido y específicamente conectado con el tema textual de la paranoia revolucionaria, el complot era maximalista y en él se involucra a otro personaje, el “cómplice moscovita”. El tercer hombre es un fantasma mencionado en un susurro durante la conversación escuchada en el subte: Ravanoski. La terrible amenaza del judío/ruso/comunista nunca toma forma en el texto, el personaje no aparece y termina siendo aquél que vendió el puñal utilizado en el crimen. Relacionado en forma indirecta con la violencia, ya que suministró el *arma homicida*, el peligro revolucionario queda reducido a la transacción de un comerciante. Con la presencia de este *presunto agente ruso* se corporizan los “temores irracionales” del personaje medio urbano y “las falsas conexiones” que se establecían entre “hechos por completo ajenos entre sí”.¹⁷ Vemos cómo en el texto se produce un desplazamiento semántico de la palabra directamente hacia la caracterización de los presuntos revolucionarios. El *saber popular* del rumor creía haber identificado entonces a los responsables de la inestabilidad generalizada, la burguesía local construye el fantasma de la revolución y lo asocia con aquella que había triunfado, la identidad nacional se constituirá en medio de la crisis por reacción frente al extranjero peligroso, pero más específicamente, frente al judío/ruso maximalista. La formación de la Liga Patriótica y su accionar operan, en gran medida con estas construcciones. De hecho, un violento “movimiento contrarrevolucionario” tuvo lugar cuando ya habían cesado las huelgas de la Semana Trágica, un *pogrom* cuyo blanco original fueron los judíos a quienes se asociaba con el maximalismo / bolcheviquismo.

Haremos notar que la acción de la Liga Patriótica se extendió rápidamente hacia otros grupos de *sospechosos* como los catalanes. Baste recordar el uso del término *maximalista* en “Una semana de holgorio”, en boca de un narrador protagonista de clase alta porteña: “el país está invadido por *emigrados rusos* que hacen propaganda maximalista”; sin embargo, amenaza

¹⁷Rock, op.cit., p.179. Nótese que la asociación de ideas y hechos aparentemente desconectados entre sí es la estrategia que utiliza el protagonista en su proceso investigador.



al cochero *italiano* con hacerlo meter preso por maximalista.¹⁸ Ya se hacía sentir el desplazamiento. Así por la calle Corrientes “pequeños grupos de jóvenes con brazaletes bicolores, armados de palos y carabinas, detienen a todos los individuos que llevan barba y les obligan a levantar las manos en alto. Mientras los que usan palos les apuntan a éstos a boca de jarro, los de las carabinas les pinchan con ellas el vientre, y otros, desarmados, se cuelgan de las barbas del sujeto. Según me informan en un corro, este original procedimiento tiende a estimular entre los barbudos el amor a la Nación Argentina. Como soy lampiño, me creo a cubierto de semejante recurso pedagógico (...). En el camino advierto que otros grupos apedrean las casas de comercio, los nombres de cuyos propietarios abundan en consonantes. ¿Por qué les tienen tanto odio a las consonantes? ¿Acaso las vocales solas pueden componer un idioma?” (p. 92). El tono irónico de aquél que se hace el que no sabe bien qué está sucediendo, dado el modo en que lo cuenta, deriva abruptamente en humor negro con el asesinato del viejito *manco* que no obedece la orden de “¡Arriba las manos!”: la “resistencia” resultó fatal para el anciano.

Volviendo a Mono Sabio, en el comienzo del texto cuando todos son aún indicios de asesinato, de magnicidio, el narrador presenta un campo semántico asociado con el peligro socialista: en la Plaza de Mayo, frente a la Casa Rosada, el sol está muriendo y su color es, en su agonía trágica, augurio del fin a manos de los *rojos*. Rojo de sangre y de socialismo revolucionario en una imagen que, falacia patética mediante, hará claudicar al electorado, cuyas libretas de enrolamiento serán arrojadas al suelo como las hojas del otoño.¹⁹

Tanto los sospechosos como el narrador apelan al anarquismo y sus estrategias para escapar con éxito de situaciones complicadas. Los primeros recurren a la violencia del *atentado* y la bomba resulta ser un petardo, más bien una cortina de humo y ruido, efectiva, pero casi ridícula, para despistar al ya desorientado detective. En tanto, éste último engaña al taxista, tan sensibilizados ambos en su *sabiduría común* con respecto a los acontecimientos, haciéndose pasar por el fugado, por esa época aunque por breve tiempo, anarquista Simón Radowitzky. La estrategia de la violencia y la de la astucia. Al comienzo del texto, entonces, dos grupos que generan (en la sensibilidad popular) paranoia: los socialistas y los anarquistas.

Ya en el final del texto se observa otra vuelta de tuerca para el sentido de *maximalista*. La mirada del comisario es violenta (por supuesto ya no significa aquí *revolucionaria* ni *fuera de control*). Dos razones textuales para la violencia del policía: no sería el encargado de haber

¹⁸ Arturo Cancela, “Una semana de holgorio”, en *Tres relatos porteños*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995, p.68. Las bastardillas son nuestras.



descubierto (y tal vez frustrado) una conspiración revolucionaria ni cobraría sus “sueldos devengados”. Dos razones históricas implícitas en el aprendizaje del narrador: en primer lugar, el conflicto salarial (que es retomado con registro humorístico) de la policía de Rosario ha generado una huelga, y en segundo lugar, aunque más significativamente, la violencia para con el Estado y la sociedad democrática provendría de los grupos armados, entre los cuales ya circulaba la intención de preparar una rebelión militar. Sin llegar a este extremo, la posibilidad de actuar en forma represiva durante los acontecimientos de la Semana Trágica requerida por el general Dellepiane, comandante de la guarnición de Campo de Mayo, a Yrigoyen (y su puesta en práctica) atraviesa los ojos maximalistas del comisario. Los militares serían los nuevos dioses del Olimpo (término con el cual cualquier asociación con hechos más recientes de nuestra historia sería antes que mítica, trágica) que dominarían con su “Júpiter tonante echando rayos y truenos”. Así, el texto parece mostrar que la solución de “matar al chanco” no engendrará sino otros dioses, tal vez otros monstruos, que se manifestarán con otra especie de violencia (¿necesaria? ¿inevitable?).

Para la época, la literatura aparece como modeladora de la ideología maximalista. El diario *La Época* señalaba, frente a los hechos “revolucionarios” que el “maximalismo que llamaremos argentino es antes que nada una actitud literaria, una ocurrencia de ciertos muchachos desocupados que gastan su tiempo en imaginar aventuras”²⁰. Por un lado, como la decodificación de textos que, aun cuando no forman parte del canon literario, ejercen una influencia negativa en sus receptores. Éstos entenderían, a la manera romántica, la literatura (y lo que es peor, aquello que no lo es) como aventura, pero no una de acción, sino una de ideales, de imaginación. Esto representa tanto una confusión como una degradación. En primer término, una confusión entre literatura y textos programáticos y en segundo lugar, una descalificación de la lectura entendida como pérdida de tiempo o, en el mejor de los casos, como pasatiempo de jóvenes sin ninguna otra actividad productiva en qué ocuparse, la construcción de castillos de ideas en el aire. Ahora bien, cuando la acción social (que sólo parecía la aventura de la lectura) toma forma y los temores comienzan a cristalizarse, la literatura muestra su verdadera función; es sintomático, entonces, que un historiador utilice como fuente para su estudio un texto de ficción de la época: David Rock cita a Arturo Cancela y su “Una semana de holgorio”. De este modo, la literatura se convierte, como en el texto que nos ocupa, en una construcción social, en

¹⁹Paráfrasis de: “las hojas caídas parecían libretas de enrolamiento arrojadas al suelo por un electorado claudicante.”

²⁰*La Época*, 25/11/1918. Tomado de Rock, op.cit., p.p.181-2.



la puesta en palabras de una ficción social paranoica, en la elaboración de un discurso que sirve para explicar el espíritu de una coyuntura histórica que aparece, a los ojos y oídos de la época como un debate, una crisis ideológica y política.

Conclusiones

Pensar el éxito popular de la *novela semanal* es reconocer en los receptores la competencia para leer en ella la crisis social en la que estaban involucrados. La presencia de textos satíricos en el corpus analizado demuestra esta hipótesis, en tanto según las conceptualizaciones de Hodgart:

“(...) la sátira política requiere unas condiciones especiales para que aparezca (...): en primer lugar, un cierto grado de libertad de palabra (...). En segundo lugar, debe haber una disposición general de las clases educadas para intervenir en los asuntos políticos; esta necesidad no implica la existencia de una democracia, pero sí significa la difusión de ideas democráticas. En tercer lugar, debe haber cierta confianza por parte de los escritores en que pueden influir realmente en la dirección de los asuntos; y finalmente, debe haber un público numeroso que sepa disfrutar con el ingenio, la imaginación y los valores literarios, y que esté lo bastante preparado como para apreciar que se apliquen a temas serios.”²¹

Existe, por lo tanto, cierto grado de “sofisticación política (tanto el satírico como su público deben entender algo del proceso político)” (p. 33-4). Aquí sostenemos que el enorme éxito de público de esta literatura no provino del hecho de ser la lectura adecuada para un lector infantil, sino porque constituyó un buen material para *pensar* los problemas sociales. ¿Tenía el lector esa competencia ideológica? Creemos que sí: “El crimen de la calle Brasil” fue escrito en una sociedad que ya había experimentado la decepción del ascenso social, del “hacer la América”, la represión estatal y la contestación política socialista y anarquista, la reforma electoral y el desencanto con la democracia burguesa y las promesas electorales. Una sociedad impactada por la dureza de la vida cotidiana, por la visibilidad creciente de las diferencias de clase. Pero también por el impacto de la oleada revolucionaria mundial. Demasiadas experiencias traumáticas como para que un niño no se transforme en adulto...

²¹ Hodgart, op.cit., p.77.