

El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher ^(*)

Miguel Dalmaroni

Universidad Nacional de La Plata.

Tres prólogos

Si se repasan los comienzos de la carrera literaria de Leopoldo Lugones, se lo verá moverse en dos espacios privilegiados: el teatro, para el que no escribe pero en el cual declama su primer poema, y el periódico. Primero en Córdoba, luego en Buenos Aires, Lugones se muestra y se presenta casi exclusivamente en redacciones y escenarios. Parece, por lo tanto, un comienzo típico de escritor moderno, ya que el púlpito del *meeting* socialista no alcanzaría a sentarlo en una banca legislativa, y entonces las tablas de su estreno serían sólo las del naciente mercado cultural. Sin embargo, la figura de Lugones es central para la historia del escritor argentino y para el nacimiento del campo literario menos por esa manera de iniciarse que por haber diseñado, a poco de andar, un desvío que sería decisivo para el resto de su carrera: aunque no abandone nunca el ejercicio del periodismo, Lugones preferirá imaginar su propio y solitario escritorio como escena de la escritura y a la redacción del diario como un retablo más en el que se trabaja menos para la empresa que para otro patrón, aunque éste lleve el mismo título que el diario de los Mitre: mientras que, *pane lucrando*, sigue escribiendo para *Caras y Caretas* y otros semanarios ilustrados, Lugones imagina o da a entender que *se sirve de La Nación* para servir a la Patria.⁽¹⁾

(*) El tercer apartado de este ensayo, donde se trata el caso de Emilio Becher, reproduce con algunas modificaciones la comunicación que presentamos con Conrado Ferré en el Congreso Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996.

(1) Para una consideración más detallada y completa de los comienzos de Lugones véase Gramuglio, María Teresa: "Comienzos en el fin de siglo: Leopoldo Lugones", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 1, 2, segundo semestre de 1996, La Plata.

Una primera aproximación a los trabajos que publicaba Lugones en diarios y revistas y, a la vez, a sus textos de comienzos la proporciona el volumen editado por su hijo *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Centurión, 1963.

Ese desvío, que se dibuja en numerosos episodios, decisiones y textos, puede describirse según lo que se lee en sus prólogos a *El imperio jesuítico* (1904) y a la *Historia de Sarmiento* (1911), y tiene otra justificación en el del *Lunario sentimental* (1909), uno de sus libros en apariencia más alejados de cualquier uso político directo de la literatura.

Lugones abre su libro sobre los jesuitas de este modo:

El Gobierno, en decreto de Junio del año pasado, encargóme la redacción de este libro, que por voluntad suya, y por mi propia indicación, iba a ser una Memoria.

Los datos recogidos sobre el terreno, así como la bibliografía consultada, fueron ampliando el proyecto primitivo, hasta formar la obra que entrego a consideración del lector. Habría podido, ciñéndome estrictamente al plan oficial, ahorrar mi esfuerzo, compensándolo con abundantes fotografías y datos estadísticos; pero he creído interpretar los deseos del Excelentísimo señor Ministro del Interior, a quien debo esta distinción, agotando el tema.

Así, la "Memoria" primitiva se ha convertido en ensayo histórico, al cual concurren la descripción geográfica y arqueológica, sin excluir -y esto corre de mi cuenta- la apreciación crítica del fenómeno estudiado.⁽²⁾

Quien encarga el libro es el Gobierno, y lo que encarga es una Memoria. Pero como el encargado no es, por ejemplo, un informante técnico -digamos, Biale Massé⁽³⁾- sino un poeta, lo que resulta responde menos al "plan

(2) Lugones, L., *El imperio jesuítico*, Buenos Aires, Ediciones Pucará-Publicaciones de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945, 3ª edición, p. 9, "Prólogo" a la primera edición, fechado "Junio de 1903-Mayo de 1904".

(3) El 20 de enero de 1904 González designó a Juan Biale Massé para investigar la situación de los trabajadores en el interior del país, encomienda de la que resultó el informe titulado *El estado de las clases obreras a comienzos del siglo* (1904). I. Oved recuerda que "Poco después se encomendó a P. Storni la presentación de un informe sobre la situación de los trabajadores en Buenos Aires". (Oved, Iacov: *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*, México, Siglo XXI, 1978, p. 332).

(4) En algunos episodios de la biografía intelectual y política de Joaquín V. González se visualiza claramente la voluntad de uno de los sectores más dinámicos del roquismo por orientar políticas culturales y, más específicamente, políticas de la literatura: además del viaje de Lugones a Misiones por encomienda de González, que da como resultado *El imperio jesuítico*, hay que mencionar *La guerra gaucha*, que ha sido leída como tributo modernista a la teoría de la épica que González predicara en *La*

tradición nacional, recomendando especialmente la figura de Güemes como la del héroe épico y legendario por antonomasia (en *La tradición nacional*, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Congreso de la Nación, 1936, p. 196). Guillermo Ara recuerda que los propósitos de Lugones en *El payador* "entroncan remotamente con el *Facundo* de Sarmiento (1845) y con *La tradición nacional* de Joaquín V. González (1888), libro que por otra parte pudo estimular a Lugones en su concepción de *La guerra gaucha*, como señala Aguilar Torres" (en Lugones, L., *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, "Nota crítica", p. 3). María Teresa Gramuglio, por su parte, retoma y amplifica la tesis (citada, para rechazarla, por L. Lugones hijo en *Las primeras letras...*, cit., p. 178, nota 12) según la cual *Los raros* de Darío, y en particular el artículo sobre George D'Esparbès, es el texto mediador para las soluciones formales que Lugones intentó darle a esa cuestión -la demanda de una épica que cimentara la identidad nacional- en *La guerra gaucha* (en su "De *Los raros* a *La guerra gaucha*. La cuestión de la épica nacional", en prensa en *Actas del Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo*, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de

oficial" que a la literatura: un "ensayo histórico" que sin embargo no viene sino a interpretar el deseo de quien, desde el Estado, supo *distinguir* cuando elegía. Porque se trata de un Ministro que a la vez es un par del escritor: Joaquín V. González. (4)

Para seguir legitimando esa autonomía relativa, Lugones repite el gesto en otro de los libros que escribe por encargo del gobierno. En el "Prefacio" a *Historia de Sarmiento* señala:

La biografía de Sarmiento está hecha en su doble carácter, narrativo y pintoresco.

El Señor J. Guillermo Guerra, por extenso, y el señor Whérfield A. Salinas, en resumen, han realizado lo primero con sus libros: Sarmiento, su Vida y sus Obras; y Sarmiento. Lo segundo corresponde al ya popular Sarmiento Anecdótico del señor Augusto Belin, nieto del prócer.

Mi propósito es hacer un estudio del personaje, apreciando en su magnífica multiplicidad semejante caso único del hombre de genio en nuestro país.

La biografía propiamente dicha pasa, pues, a segundo término. (...)

También la fisonomía, las actitudes, los gestos típicos, requieren una mención detallada; porque son contribuciones al estudio todavía inconcluso del genio como fenómeno superior.

Después, parece que el centenario señala el momento de analizar esa obra enorme y variada, para determinar con criterio exacto su interesante unidad. Hacer, si se permite la

expresión, la filosofía de Sarmiento.

Mi pretensión es vasta, como se ve; (...)

Porque se trata ante todo de glorificar a Sarmiento. Es este el objeto del encargo que me ha dado el señor Presidente del Consejo Nacional de Educación, doctor don José María Ramos Mexía, a cuya distinción quiero corresponder. (...)

Así, pues, resumo mi propósito. Lo que he querido es contar a Sarmiento, más que narrar su vida. A ese propósito he hecho también un poco de historia; porque Sarmiento, más que un hombre, es una época. Cuando el tiempo superponga en una sola perspectiva los diversos planos históricos, aquel fenómeno genial dominará una era.

Réstame tan sólo manifestar mi gratitud a las personas que me han ayudado en la penosa tarea previa del informe y de la documentación. (...)... y también al doctor don José María Ramos Mexía, quien, fuera de haberme encargado esta obra, ayudóme como historiador.

La elección de este escritor es, por lo demás, un honroso franqueo ante el público; y para decirlo en pertinente latín de Horacio, creo por mi parte que tengo en él un juez sincero de mis letras:

*...nostrorum sermonum
candide judex. (5)*

Ramos Mexía encarga y paga porque manda, pero este mandato en particular -en tanto se ejerce sobre las letras- es legítimo porque el que detenta el mando es "historiador", es "este escritor" que en tanto tal aparece

agosto de 1996). Esa doble vía -la indicación temática de quien sería más tarde ministro de Julio A. Roca resuelta mediante la estética autonomizante del modernismo- puede leerse como otro ejemplo del tipo de relaciones entre letrados y Estado que proponemos aquí.

Graciela Montaldo ha señalado que en *El imperio jesuítico* Lugones escribe "de más" respecto del encargo; me parece decisivo señalar, además, que en el prólogo ese exceso es presentado menos como tal que como la "interpretación" adecuada del encargo; el "plan oficial" es del "Gobierno" pero el "deseo" interpretado por el escritor es del "Ministro" que antes ha sido, a su vez, escritor (o que, como es más o menos de dominio público, ha sido ministro por sus demostradas dotes intelectuales); en Montaldo, G., *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Buenos Aires, B. Viterbo, 1993, p. 61.

(5) Lugones, L., "Prefacio" fechado en "Enero de 1911" a su *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988, pp. 35-37.

investido de una autoridad específica que le viene de la literatura antes que del poder, pero que se ejerce desde el Estado. En el marco de esa combinación se leen las oscilaciones estratégicas de Lugones respecto del género al que pertenece el libro; oscilaciones que, si por una parte desestiman la mera literaturidad -biografía, narración- para apelar a las utilidades más ciertas de la filosofía - "analizar", "determinar"- o de la "historia" documentada, por otra parecen desaparecer cuando Lugones aúna el "objeto del encargo" gubernamental con un tópico obligado y central de las letras que figura entre los mandatos más firmes de su herencia tardorromántica y modernista: la glorificación del genio. Lugones no es ni Sarmiento ni Ramos Mejía, pero en su imaginación metonímica la mediación estatal ilustrada es la vía para escribir que lo único que importa es aquello que homologa al sanjuanino y al poeta: el "caso único", el "fenómeno superior", el puro Sujeto -"contar a Sarmiento"- como nombre transhistórico de una "era".

Apenas quince meses antes, en octubre de 1909, Lugones ya había ensayado sin que nadie se la encargara una argumentación más vasta y más completa para justificar esa estrategia de alianza entre poder político y campo literario. En el "Prologo" a su *Lunario sentimental* se lee el propósito de legitimar una ideología de la literatura que puede resumirse así: el ejercicio de la poesía, crisol de la metáfora y por tanto del idioma, es un servicio imprescindible para la constitución de la patria, es decir, para el éxito del proyecto modernizador de la oligarquía liberal en crisis:

(...) el lenguaje es un conjunto de

imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo; de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades. ⁽⁶⁾

Por tanto, los poetas merecen no sólo una dignidad distinguida en la división social del trabajo, sino hasta cierto lugar de privilegio en los aparatos ideológicos del Estado: están para darle letra al soberano. Esa ideología de la literatura que Lugones predica una y otra vez está destinada, por una parte, a colocarse él mismo en la cima de ese nuevo ámbito de prácticas y, por otra parte, a crear en Buenos Aires unas condiciones de emergencia del campo literario que pueden verse como alternativa a otras que parecían relativamente dominantes o insoslayables: convertirse los letrados en proveedores de dramas, de folletines o de piezas breves de literatura ligera, a demanda del empresario teatral o de la prensa periódica.

Literatos, Estado, mercado

Es ya un tópico de la historia de la literatura argentina el hecho de que el decenio del 900, es el momento de emergencia del primer "campo intelectual" o "literario" en nuestro país. Esa instancia suele visualizarse en el reemplazo del político letrado por el

(6) Lugones, L., *Lunario sentimental*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1926, 2ª edición, "Prólogo de la primera edición" fechado en "Octubre de 1909", p. 8.

(7) Respecto de tales figuras de transición es particularmente interesante la aguda caracterización de J. V. González que haría Ricardo Rojas (en su "Elogio de Joaquín V. González", conferencia pronunciada el 11 de mayo de 1924 en la Junta de Historia y Numismática Americana, en González, J.V., *Obras completas*, cit., vol XXV, p. 257).

(8) Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos, "La Argentina del Centenario" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEdAL, 1983, p. 71.

(9) En casi todos los estudios sobre el problema la referencia al Estado resulta inevitable, entre un conjunto más amplio de determinaciones (por ejemplo, la lectura de ciertos ideólogos nacionalistas franceses cuyas obras circulaban en Buenos Aires). Creo, sin embargo, que esa relación entre Estado y constitución del campo literario merece enfocarse como objeto principal de investigación.

escritor profesional, en buena medida protagonizada por el modernismo y su fuerte incidencia en la reorganización de las prácticas culturales (de ese reemplazo parecen figuraciones paradigmáticas los encargos de González y de Ramos Mejía a Lugones: políticos letrados o letrados políticos, ilustran un tipo de transición que ha dejado de escribir literatura para redactar decretos disponiendo lo que han de escribir otros).⁽⁷⁾ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo trazan además una "relación de autoimplicación" entre ese campo emergente y el predominio de una temática, la del nacionalismo cultural.⁽⁸⁾ Por otra parte, los numerosos textos que los literatos producen a propósito de los festejos del "Centenario" suelen leerse como condensación de resultados de ese proceso.

Sobre o a partir de esa consideración más o menos tópica de la literatura argentina del 900 parece conveniente subrayar el nuevo tipo de relación que nace y se desarrolla entre el Estado y la cultura letrada o de los "literatos".⁽⁹⁾ Esta relación, que compite a la vez que se combina con otra clase de alianza -la que se establece con el mercado cultural-, será propia del período, distinta tanto de la precedente como de la que surgirá en una fase posterior, alrededor de las vanguardias de los años veinte. Se trata de una combinación de elementos viejos y nuevos, que pueden describirse de este modo: por una parte, el letrado ya no es, efectivamente, un político o un miembro de la *élite* (es decir, de la conducción del Estado), y persigue para sí la figura del escritor profesional en tanto subjetividad social diferenciada y distinguida. Sin embargo, la relación que

mantiene este nuevo tipo de escritor con el Estado es sumamente estrecha y sin ella no se puede explicar su emergencia como nueva figura social. Los literatos, que ya no pueden ni quieren ser generales o ministros, se hacen pedagogos del nacionalismo del Estado para hacerse escritores (mientras imaginan o esperan que, siendo poetas, han de ser naturalmente los pedagogos de la nacionalidad reconocidos por el Estado). La posibilidad de que tal alianza con el Estado funcione, paradójicamente, como estrategia de resguardo frente al riesgo de heteronomía que parecía imponerse con la profesionalización por el mercado editorial o teatral de públicos masivos precisa ser demostrada, pero ofrece la consistencia suficiente de una hipótesis inicial para la exploración del problema.

Para comenzar por las formas más visibles de tal relación hay que recordar cierto tipo de dependencia o subordinación a la oligarquía en crisis, a través de varios mecanismos de integración a las funciones administrativas del Estado o a sus políticas culturales: para hacerse escritores, los letrados se emplean en el Estado o cumplen misiones específicas encomendadas directa o indirectamente por el Estado. Me refiero concretamente a una relación que en algunos casos es de sustento económico, pero también, y a la vez, simbólico y político: *La restauración nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas, por ejemplo forma parte de la "reacción espiritualista" que levanta advertencias alarmadas contra el optimismo progresista del Estado modernizador, pero lo hace en el continente de la posición discursiva y de la orientación temática que el propio Estado le confiere al encomendar a Rojas estudiar la enseñanza de la historia en Europa. La carrera

administrativa de Lugones y de Gálvez en la inspección de enseñanza pública no es sólo un provisorio recurso de sustento personal mientras llega el éxito editorial que les permitirá vivir de su oficio: implica también una articulación ideológica y funcional entre el trabajo intelectual -incluida la producción de ficciones- y las políticas culturales del Estado moderno, y es también en virtud de esa articulación que la función social diferenciada del escritor puede ir ganando terreno.

A veces como consecuencia de esa integración pero también como estrategia para organizar una ideología de artistas específica aunque todavía ordenada a fines, los escritores no discuten sólo entre sí y acerca de cuestiones estéticas, sino sobre todo a partir de los discursos dominantes de la dirigencia oligárquica, es decir del Estado. Son también los vaivenes del proyecto del Estado oligárquico en crisis los que dibujan los itinerarios temáticos y estimulan las resoluciones imaginarias y retóricas de la literatura del 900. Los jóvenes literatos de la revista *Ideas*, por ejemplo, fatigan una biblioteca relativamente novedosa -Renan, Barrès, Maurras, Rodó, Nietzsche, etc.- y organizan su identidad ideológica y social alrededor del "espiritualismo", menos como respuesta polémica a una corriente estética precedente o como importación de modas ideológicas europeas, que como gesto distintivo de las letras ante un conjunto de valores e ideas que suponen dominantes en el sentido común (el "filisteísmo", el "materialismo cosmopolita", el "utilitarismo"). Se trata de los mismos valores e ideas que preocupan a la *élite* gobernante, y el gesto distintivo de estos jóvenes literatos se presenta como una respuesta alternativa, de orden no sólo estético, a esas interro-

gaciones, es decir, como un servicio patriótico de la más alta utilidad. Ricardo Olivera lo declara en la presentación del nº 1 de *Ideas*, con una retórica que se puede encontrar en muchas manifestaciones similares de la época: "Buenos Aires (...) nunca ha tenido esa amorosa predilección por las cosas del espíritu, que es exquisito exponente de las civilizaciones superiores" y que llevaría "hacia la gestación de un ideal para el pueblo argentino". Hay sólo un paso entre un programa como ese y el impulso que se lee en los encargos que del Estado o del diario *La Nación* reciben Ricardo Rojas, Lugones y el mismo Rubén Darío para estudiar o celebrar la nacionalidad a propósito de los festejos de 1910, y a los que se suman espontáneamente pero por imperio del debate dominante figuras tan diversas como Alberto Gerchunoff, Enrique Banchs o Manuel Gálvez.⁽¹⁰⁾ Hay sólo un paso, pero en su forma más categórica es decisivo y quien lo da es sobre todo Lugones. Su operación -la que se lee, por ejemplo, en los prólogos que comentábamos- resulta históricamente significativa porque resuelve un conflicto en que se debatían los grupos de jóvenes intelectuales que desde fines del siglo anterior intentaban dar forma a un campo literario y artístico casi inexistente: no hay contradicción, viene a decir Lugones, entre los ideales del espíritu y los de la utilidad, mientras se identifique a los primeros no con cualquiera de los bohemios que proliferaban por Buenos Aires sino en la figura del *áristo* modernista, y a la segunda no en el "público" ni en el nuevo rico inmigrante sino en las figuras nativas del terrateniente que refina el ganado o del funcionario que administra la renta pública - y que son uno y el mismo en la alianza de

(10) *Los gauchos judíos* del primero, "Oda a los Padres de la Patria" del segundo y *Diario de Gabriel Quiroga* del último.

Lugones con el liberalismo oligárquico del "régimen" roquista, equiparados como funciones sociales, bienes sociales o elementos de la nacionalidad.⁽¹¹⁾

Una relación, entonces, que en su extremo protagonizan Lugones y Rojas: el escritor en vías de profesionalización necesita impulsar el reconocimiento y la jerarquización social de su oficio poniendo al servicio del discurso del Estado el aparato retórico e imaginario de las letras modernas más refinadas. Y lo que aquí interesa, conviene aclarar, no son los servicios que efectivamente ese acatamiento pudo haber deparado a la *élite* conservadora, sino el hecho de que el mismo funcione como estrategia constitutiva del campo literario y de la figura social del poeta. Pocos años después ese funcionamiento queda confirmado: uno de los episodios paradigmáticos y capitales de la formación de nuestro campo literario, la encuesta de la revista *Nosotros* a propósito del *Martín Fierro*,⁽¹²⁾ es consecuencia directa y cronológicamente inmediata de las intervenciones de los dos intelectuales que mejor encuadran en el sistema de relaciones que señaló: por un lado, la declaración del poema de Hernández "como nuestra Chanson de Roland, nuestra Gesta de Mio Cid" por parte de Ricardo Rojas se incluía en su conferencia inaugural para la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. Por otra parte, las conferencias de Lugones en el teatro Odeón son pronunciadas ante el presidente Roque Sáenz Peña y sus ministros. Para ese público, el poeta ordena su erudición literaria -es decir, su reinvencción del *Martín Fierro* y de la literatura nacional- según la agenda de preocupaciones políticas más urgentes de la

(11) Es revelador, en este sentido, comparar la estrategia conciliatoria de Lugones -que alcanza su forma más franca en las *Odas seculares* de 1910- con las quejas contra el «utilitarismo» por parte de algunos jóvenes desde las páginas de las revistas literarias de fines de siglo. Por ejemplo, las de la dirección de *El Mercurio de América* en su primer número, del 20 de julio de 1898; o la de Luis Berisso en la misma revista: «...el público no responde á estos esfuerzos desinteresados de la juventud, que vive todavía de sueños e ideales, en esta época práctica y materialista, donde cualquier especulador en tierras o invemador de puercos es estimado, socialmente, más que todos los talentos juntos» (*El Mercurio de América*, I, 1, p. 71).

(12) *Nosotros*, tomo X, Nº50, junio de 1913, y siguientes entregas.

élite gobernante; a la vez, justifica mediante su respuesta a esas preocupaciones (respuesta excesiva que toma la demanda como ocasión o pretexto para conferir relevancia social a los múltiples y raros saberes del Poeta) la dignidad y la función imprescindible del poeta en la República. (13)

De modo que si en el siglo XIX las letras son una función de la política o un excedente del ocio (es decir, otra función de la política), con la emergencia del primer campo intelectual esa relación no desaparece del todo pero también se invierte: las letras siguen siendo una función de la política de Estado, pero ahora lo son también porque la política resulta funcional a la constitución de las letras.

No obstante, para comprender el tipo de problemas que planteaba esa relación entre literatos y Estado parece imprescindible considerarla en sus cruces con la otra estrategia de autoconstitución del campo literario, que se ofrecía mediante diversas alianzas o pactos con el emergente mercado cultural. Alianzas que si por el lado de los empleos en la prensa periódica proporcionaban, no menos que el riesgo de la mercantilización de la pluma, cierto resguardo económico y retórico (o incluso estético, si por ejemplo se escribía para *La Nación*), por el lado de la dramaturgia amenazaban con una bastardización alarmante de los valores estéticos más elevados en procura de satisfacer las demandas de un monstruo de dos cabezas: el empresario y el público, gustoso el uno de dar los gustos al otro. Y por allí volvía a cerrarse el círculo de un debate acalorado y de vastos alcances: ante la descontrolada proliferación

(13) Aunque aquí me interese especialmente subrayar las correspondencias entre proyectos estéticos y políticas culturales del Estado, no pretendo por eso ignorar las disimetrías, las resistencias o las variantes que, aun en los textos que cito, la literatura propone respecto de tales políticas, y que la crítica ha señalado repetidamente. No puedo detenerme aquí en esa diferencia, que con ser un problema relevante para una lectura crítica no constituye un contraargumento de la hipótesis propuesta aquí, sobre todo si -como pretendo- se la toma como un ensayo de conceptualización general que deberá contrastarse con cada caso particular, y eventualmente corregirse o adquirir especificaciones propias para cada uno. Me interesa más, en cambio, plantear un problema para cuya resolución no basta el atinado reconocimiento de su complejidad: qué clase de correspondencias son las que se establecen entre políticas culturales del Estado y emergencia del campo literario. Sospecho que la fórmula ensayada por Sarlo y Altamirano («autoimplicación»), a la vez que alerta contra las simplificaciones de la determinación unidireccional, es insuficiente o de un grado de definición todavía bajo; algo similar sucede con la presentación del problema por Montaldo: «Con el

Modernismo, su estética, su nueva sensibilidad, comienza la modernización de la cultura argentina y latinoamericana o, quizás, con esa modernización comienza el Modernismo» (*De pronto el campo*, cit., p. 51).

(14) Especialmente en *Locos de verano*, estrenada en mayo de 1905 por la compañía de Jerónimo Podestá, que se abre con una crítica al «teatro de ideas» y al desdén de ciertos jóvenes dramaturgos por el público, y cuyo segundo acto presenta una parodia de los mecanismos de consagración entre pares del incipiente campo literario (Laferrère, Gregorio de, *Locos de verano. Jettatore*, Buenos Aires, Losada, 1992).

(15) Como se sabe, los ejes más significativos de ese debate pueden hallarse en las obras de Ernesto Quesada, *El problema del idioma nacional* (Buenos Aires, Coni, 1900) y *El criollismo en la literatura argentina* (Buenos Aires, Coni, 1902), entre otros textos de la época. El libro de Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires, Sudamericana, 1988) es insoslayable para el estudio del problema. Una presentación sintética del mismo puede hallarse en Espósito, Fabio: «Intelectuales, nacionalismo y literatura popular en la Argentina del novecientos», en *Actas del Congreso*

del criollismo o del moreirismo -escénico o folletinesco-, pero también frente a las provocaciones de sátira ligera y populista en las que un Laferrère se asocia con los Podestá, (14) qué lenguaje hubiera de usarse y qué universos imaginarios hubieran de representarse en la escena nacional se convertían en delicadísimos asuntos de Estado, esto es, en responsabilidad de los letrados y por tanto, otra vez, en una de sus estrategias de autojustificación. Pero si es cierto que se podía, entonces, seguir el mandato de Darío y ser un raro que perseguía como un doble galardón el desdén del público y la consagración de sus escasos pares, a la vez que tal jerarquía espiritual habilitaba de la mejor manera para soplar a oídos del estadista las letras confiables y supremas de la patria, no es menos cierto que esa torre de marfil o montaña del oro desautorizaba el otro camino del dinero y de la fama y dictaba al poeta el quimérico abandono de cualquier tentadora ambigüedad respecto de las prácticas culturales bajas o populares en que la lengua de la literatura renunciaba, con irresponsabilidad política, a toda elevada pretensión de pureza, de jerarquías o de identidad. (15)

En los hechos, ni la bolsa ni la vida, sino más bien alguna combinación de ambas. En efecto, el éxito de los proyectos estéticos parece haber dependido en buena medida de la destreza de los escritores para, de alguna forma, obedecer a los dos amos del campo del poder -el Estado y el mercado- como estrategia para ir ganando su propia independencia. Lugones dirá que escribe

para la Patria porque es un rarísimo entre los raros (luego, su auditorio ha de ser, naturalmente, la no menos elevada "mente culta de la clase superior"),⁽¹⁶⁾ y casi siempre hará lo posible para que sus ediciones en libro reúnan lo que de entre su producción resulte más acorde con esa estética, mientras vive de lo que se le ofrece: sueltos, artículos y cuentos en la prensa, conferencias para el teatro, ensayos y loas por encargo del Estado, puestos públicos a veces. Gálvez perseguirá la rentabilidad mercantil de una obra escrita en una prosa cuyo lector es a la vez el público y el Ministerio de Instrucción Pública;⁽¹⁷⁾ que reproche a Lugones su incapacidad para vivir de la venta callejera de sus obras y recuerde que las reparticiones estatales adquirirían la mitad de cada edición lugoniana señala más un criterio de consagración del propio Gálvez que una clase de éxito que Lugones se hubiera mostrado interesado en alcanzar y, a la vez, pone en evidencia algo que Gálvez olvida de la carrera lugoniana (olvido que Lugones comparte en alguna medida pero por razones diferentes): ni en sus momentos de mayor consagración pública Lugones dejó de entregar a destajo páginas suyas a semanarios y diarios, no siempre alejadas de la trivialidad estética aquéllas ni próximos al refinamiento artístico éstos últimos.⁽¹⁸⁾

Pero si el insoslayable mercado editorial se impone hasta en la carrera de quienes, como Lugones, quieren hacerse fuertes por su alianza con el Estado, también los efectos de esta última pueden hallarse en

Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo, Buenos Aires-La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996, en prensa.

(16) Cuando al cierre de sus conferencias de 1913 sobre el *Martin Fierro* Lugones se felicitaba «por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior» resolvía imaginariamente las relaciones entre campo literario y campo del poder mediante el trazado de una analogía entre jerarquías contiguas (superioridad espiritual, superioridad social) que sin embargo no llegaban a ser intercambiables ni del todo equivalentes porque una -la del Poeta- resultaba finalmente más excelsa que la otra (en Lugones, L., *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 201).

(17) Graciela Goldchuk ha señalado respecto de *La maestra normal* (1914) lo que podríamos identificar como el *desideratum* de la escritura de Gálvez: «El texto de Gálvez, desde su escritura, presenta un modelo homogeneizante a través del uso ostensible de una lengua-impresa. La lengua-impresa refiere a una educación centralizada y uniforme, sostenida precisamente en nuestro país por las Escuelas Normales. Gálvez marca con cursiva las *deformaciones* del lenguaje (...) y utiliza una lengua que podemos pensar fácilmente como `modelo de

redacción'» (en su «Un antinormalismo pedagógico», en Dalmaroni, Miguel (comp.), *Literatura argentina y nacionalismo*, serie *Estudios/Investigaciones* N° 24, La Plata, Fac. Humanidades UNLP, 1995, p. 24.).

David Viñas ha citado recientemente el incumplido sueño lugoniano de Gálvez: que los miembros de la Academia Argentina de Letras ocuparan «un lugar importante en las fiestas oficiales, junto a ministros, parlamentarios y directores de las grandes reparticiones del Estado» (Gálvez, M., *Recuerdos de la vida literaria III. Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette, 1962, p. 84).

(18) Sobre el fracaso editorial de Lugones señalado por Gálvez, véase *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 201. Para comprobar en Lugones esa convivencia entre el refinamiento de la novedad y la repetición aporreada de lo ya vulgarizado no es imprescindible salir de lo reunido en libro por el propio escritor: basta recordarla en las interferencias que ciertas prosas ligeras producen entre los poemas vanguardistas del *Lunario sentimental*, o comparar la densidad semiótica y las pretensiones de *El payador* con los *alegres e inocentes* argumentos de los *Cuentos*, publicados ambos libros en 1916 (seis de los siete relatos del segundo libro pueden leerse en *Las primeras letras...*, cit.); también, las piezas breves

algún grado aun en textos y figuras que a primera vista la eludirían, por lo menos bajo la forma de un rechazo que hace las veces de síntoma. Se sabe que Roberto J. Payró es el paradigma del escritor profesionalizado que sostiene un proyecto de obra con arreglo a las demandas del mercado: letrado-periodista o reporter-literato, militante incansable y entusiasta por los derechos del escritor y por su agremiación, sin embargo Payró responde también al temario político-cultural del Estado, no bajo la forma del acatamiento pero sí bajo la de la réplica. Lo hace con *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), uno de sus libros más discutidos y leídos. *Divertidas aventuras* es la respuesta polémica que el progresismo de raíz socialista viene sosteniendo contra la república conservadora desde que Juan B. Justo condensara esa crítica en la fórmula "política criolla", cuya resolución ficcional más desarrollada está en la novela de Payró. Hasta en proyectos tan autonomizados respecto de las políticas culturales del Estado como el de Payró, entonces, pueden reconocerse los efectos remotos de un encuentro-choque, alternancia o convivencia- que se presenta como inevitable para el proceso de autonomización de la literatura argentina.

Si diéramos crédito a los relatos de sus hermanos en las letras, Emilio Becher se habría mantenido fuera de esas coordenadas, y entonces la decepción en que culminó su promisoria carrera podría encontrar rápidamente un principio de explicación en las conceptualizaciones que acabamos de proponer: fuera de aquél sistema de alianzas,

el éxito literario sería más bien una excepción, y Becher no fue una de ellas. Las páginas que siguen pretenden proponer que, en cambio, su caso podría no haber sido tan marginal a esas condiciones generales como puede suponerse.

Emilio Becher: el raro en la encrucijada

Como se sabe, Emilio Becher fue la firma elegida por algunos jóvenes escritores argentinos del 900, especialmente los que surgieron más o menos ligados a la revista *Ideas*, para procurarse un mecanismo de legitimación propio de la dinámica de las luchas de un campo literario y, para el caso, un mecanismo propio del debate que a principios de siglo protagonizaban los escritores en vías de profesionalización: nosotros también, vienen a decirnos cuando narran la vida de Becher, tuvimos nuestro "raro". En los relatos acerca de Becher que Ricardo Rojas, Roberto Giusti, Alberto Gerchunoff, Manuel Gálvez y otros se ocuparon de legar como testimonio y memoria, el haber sido capaz esa "generación" de provocar la emergencia de semejante figura funciona como prueba o señal de que se cumplían entre ellos ciertas condiciones distintivas de una auténtica vida literaria. ⁽¹⁹⁾

Esa figura construida, ese *relato Becher* -más que la escasa y dispersa obra de Becher en sí misma- es el foco que atrae la mirada de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, quienes en el desarrollo de su tesis sobre el Centenario citan el caso de Emilio Becher como un "mito

reunidas en *Filosofícula* (1924), publicadas primero en revistas -especialmente en *Caras y Caretas*- entre 1907 y 1924. Aunque tampoco habría que simplificar el significado de esa disonancia interna de su obra si se admite que una de las vías de la estética modernista estuvo siempre en la combinación entre cierta trivialidad casi cómica de los temas y la persecución de las formas más sofisticadas del artificio.

(19) Rojas, Ricardo, «Prólogo» a Becher, Emilio, *Diálogo de las sombras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938, pp. V a XLVII; Giusti, Roberto F., *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1961, pp. 104 y sigs. y 111 y sigs. Gerchunoff, Alberto, «Emilio Becher», en Becher, E., *Diálogo...*, cit., pp. 337 y sigs.. Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud*, cit., pp. 77 y sigs.

"generacional" y una "promesa", para ilustrar uno de los componentes básicos de las "ideologías de artista" que se construyen en ese momento:

"Enfermo del mal del siglo (...), Becher demuestra cómo los escritores que surgen alrededor del Centenario necesitaron admirar e identificarse con ese mito. Vinculado con él, la tragedia del malogro, que parece ser su contracara inevitable".⁽²⁰⁾

Las principales tesis de la crítica acerca de este escritor se completan si agregamos a esas notas la relectura que Jorge Rivera hiciera sobre algunos señalamientos de Rojas, a la luz de ciertos artículos de Becher en particular: la "operación Becher" funciona como estrategia de autolegitimación de quienes la ejercen porque parece reunir sin conflictos, sin fracturas ni soluciones de continuidad aquella imagen de escritor subrayada por Altamirano y Sarlo con un conjunto de temas ideológicos y de tópicos retóricos e imaginarios. Porque si la estrategia de construcción de su figura consiste en la reiterada narración del misterio personal a través del testimonio de una experiencia de contacto inenarrable, por otra parte sus vindicadores -Rojas especialmente- lo releen como precursor del nacionalismo cultural y, por tanto, como sordo respaldo de ciertas alianzas entre letrados y políticas culturales del Estado. Para Rivera, Becher se vincula de manera manifiesta con *La restauración nacionalista* de Rojas y con el *Diario de Gabriel Quiroga* de Gálvez, por la "íntima convicción

(20) Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, «La Argentina del Centenario», cit., p 92.

de un doble deber pendiente: [...] la reivindicación espiritualista" y "la restauración nacional" que retoma "la idea antirromántica de la continuidad cultural del proceso iniciado aquí por España". Esos datos permiten a Rivera incluir a Becher como un precursor del "ensayo de interpretación" que va "del Centenario a la década del 30", de Gálvez a Mallea, de Rojas a Martínez Estrada.⁽²¹⁾

Esos dos tópicos emparentados - Becher como decadente extremo, Becher como precursor del nacionalismo-, merecen ser reconsiderados si se repara en un texto suyo que, a nuestro entender, parece atenuar ese grado extremo de solipsismo, y repone en escena las tensiones entre letrados y masificación del mercado cultural como constitutivas del emergente campo literario argentino. Se trata de "Leroyery Chavarría", publicado recién en 1928, siete años después de la muerte de Becher. Cuando en esa circunstancia el diario *La Nación* lo da a conocer, lo precede de la siguiente noticia:

A principios de 1905, un grupo de escritores jóvenes proyectó una novela en colaboración, a aparecer como folletín en Diario Nuevo, y encomendó a Emilio Becher la tarea de planearla y escribir el primer capítulo, que es el que publicamos. La novela no llegó a las cajas de la imprenta. Tres de los colaboradores entregaron su parte observando con fidelidad el desarrollo del plan convenido; los demás, o no cumplieron o deformaron el propósito de los iniciadores.⁽²²⁾

El texto de Becher es el primer capítulo

(21) Rivera, Jorge B., «El ensayo de interpretación. Del Centenario a la década del 30», en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1980, tomo 3, pp. 433 y sigs.

(22) Becher, Emilio, *Diálogo...*, cit., pp. 291 a 299. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

de una especie de Don Quijote de las pampas. Hipólito Leroyer, espíritu refinado e idealista encargado de la crónica policial y de las traducciones del francés en el diario *La República*, cae en una profunda melancolía cuando Pepe Podestá se niega a representar su drama *Amor Trágico*. La gravedad del indescifrable mal que padece, y que acentúa su ya escuálida flacura, conduce a Leroyer hasta un consultorio médico, del que sale con la prescripción de pasarse seis meses en el campo. Lo acompañará en tal viaje Ireneo Chavarría, portero del mismo diario e "inseparable compañero" del escritor, que es además su contrafigura: obeso, gobernado por el sentido práctico, Chavarría ha sido sucesivamente artista de circo y soldado de montonera. A fin de documentarse sobre la geografía de la campaña, desconocida para él, Leroyer acude a los dramaturgos criollos, pero se decepciona rápidamente: éstos reconocían que "jamás habían estado en el campo, habiendo estudiado en libros especiales las costumbres del gaucho". Leroyer compra "entonces el *Martín Fierro*, el *Fausto*, la serie casi completa de Eduardo Gutiérrez", que lee con credulidad naturalista hasta admirar "a esas almas, fuertes y libres" y decidir "imitarles". El texto se cierra con un adelanto sumario de las principales aventuras que correrá la pareja protagónica, luego de que con Chavarría, su Sancho Panza, Leroyer ha comprado en el Paseo de Julio la indumentaria completa del gaucho, facón incluido.

Lo que interesa, además de los prejuicios más o menos comunes a los letrados respecto de la cultura popular y del criollismo

que el texto reproduce, está en la acumulación de varios efectos de ambigua distancia crítica a que dan lugar el procedimiento paródico y la forma del proyecto. Esos efectos alcanzan, por una parte, en el nivel de lo representado, tanto al espacio del teatro criollista -el público y sus hábitos de recepción, los actores- y de la literatura gauchesca, como al de los jóvenes escritores de espíritu refinado que sin embargo se dejan tentar por la perspectiva del éxito. Por otra parte, la distancia crítica alcanza al nivel de la narración por la identificación transparente que el texto incita a trazar entre Leroyer y la instancia autoral. Finalmente, el sistema de producción y el de circulación planificados para el texto -escritura colectiva y publicación en folletín- abren la posibilidad de que en la instancia de la lectura cierto efecto paródico alcance al proyecto entero de la obra.

Aunque la relación del texto con el mundo del teatro moreirista incluye la fascinación del gesto paródico hacia lo parodiado, podría parecer por un momento que ese mundo es tratado desde la distancia crítica de una voz culturalmente superior. Pero tal posición queda desarticulada cuando el texto comienza a acumular algunos datos que llevan a superponer las identidades del personaje y del autor: como Becher, Leroyer es de ascendencia francesa. Como Becher en *La Nación* y en otras publicaciones, Leroyer se encarga en *La República* de las traducciones del francés. Como el Becher que nos narra Ricardo Rojas, Leroyer es "el idealista para quien el mundo objetivo no existe sino como íntima representación. Las cosas externas se deformaban al pasar por su retina refractadas en formas extravagantes o caricaturales" (p. 296). Para

salir a su vez de esa ambigüedad, la voz parodiante debe en un momento inscribir su discurso directo ya no en términos estrictamente narrativos sino saltando a la forma digresiva de la evaluación explícita:

"Si hubieran podido ver más allá de los hechos, alcanzar las leyes generales que determinaban sus actos, habrían comprendido que su junción con el ridículo respondía a esa ley suprema de atracción por la cual los espíritus complementarios se funden para instaurar la unidad del ser perfecto. Como Don Quijote y Sancho, como Fausto y Mefistófeles, como Pickwick y Weller, formaban la pareja establecida sobre el equilibrio de dos almas contrarias" (p. 295).

(23) Ese interés de Becher por las prácticas culturales masivas de carácter popular puede verse también en el artículo titulado «Carnaval» (*La Nación*, 25 de febrero de 1906), en el que la voz que enuncia no esconde su fascinación ante el espectáculo de la multitud entregada a la fiesta callejera como a una experiencia libertaria, mientras se ubica en el lugar apenas apartado del *fâneur*. Entre los disfraces que llaman su atención, se destaca «El Moreira barbudo que va haciendo resonar sus espuelas, a imitación de los que, en la fábula del circo, pelearon contra las partidas» y que «es con frecuencia el empleado regular y modesto, cuya vida ordenada sobre imprescindibles horarios le veda toda tentativa de bandolerismo»; en Becher, Emilio, *Diálogo...*, cit., p. 145.

Resulta claro que aquí, una vez más, el texto abre otra instancia de duplicidad. En efecto, la teoría reconciliatoria acerca de las contradicciones de la cultura argentina que el párrafo parece proponer resulta por lo menos sospechosa por el argumento y la retórica que la fundan, digamos una idealización estetizante por vía de una cultura literaria elevada que es la de Becher y la de Leroyer, nunca la de Chavarría. ⁽²³⁾

Por lo demás, tras esa voz evaluatoria parece hablar, a su vez, la de un cinismo político que no estaría por encima sino a la misma altura de la única voz que no está parodiada en la medida en que, en rigor, no habla en el texto, pero que desencadena los sucesos narrados y resulta reconocida como una voz de poder: es el *no* de Pepe Podestá,

de quien sólo sabemos, tras la primera frase, que "se negaba a representar" la pieza escrita por Leroyer (p. 291). En ese lugar del texto, en ese reconocimiento, Becher deja una vez más de ser Leroyer. Pero si Leroyer se estrella contra la *Realpolitik* del negocio cultural cuando pretende que el capocómico argentino represente las ensoñaciones de su *Amor trágico*, no parece del todo caprichoso conjeturar que algo parecido pudo haber sucedido con el frustrado, con el quimérico proyecto de folletín colectivo ideado por Becher y sus amigos, incapaces de *entregar* su pluma al mercado.

La parodia, así, parece ir imprimiendo su ambivalencia en círculos concéntricos que van ampliando la imposibilidad de fijar del todo una voz a una posición, pero sólo hasta el punto en que, por una parte, el enunciado inapelable del agente de consagración, que reemplaza excelencia estética por eficacia mercantil, es reconocido como tal por la narración; y por otra parte, hasta que la parodia toca a los dramaturgos criollistas a sueldo, ante quienes toda ambigüedad desaparece y sólo resta la burla impugnatoria. Así, el efecto interesa menos por lo que pueda confirmar respecto del procedimiento paródico como problema literario, que por lo que permite reconsiderar en relación con la figura de Becher y la de sus amigos literatos. A nuestro juicio, el punto más novedoso que ofrece la lectura de "Leroyer y Chavarría" está en la posibilidad de aproximar la *apartada* figura de Becher a la de otros escritores, como Manuel Gálvez en términos extremos, especialmente en lo que toca al tipo de estrategias que ponían en práctica para alcanzar su propia profesionalización, y en lo que respecta a la distancia -autojustificatoria pero a la

vez irónica, autocrítica o autoparódica- con que a veces examinaban esas mismas estrategias. Esta posibilidad queda más bien cerrada si se examina exclusivamente el Becher construido por sus amigos de juventud, el mito Becher. Atendiendo a sus textos, en cambio, es posible trazar ciertos parentescos entre su gesto de distancia autoparódica y, por ejemplo, el Manuel Gálvez de *El mal metafísico*. Como se recordará, en esa novela el narrador pone al malogrado Carlos Riga en una situación casi idéntica a la que enfrenta Leroyer con su frustrada incursión en la escena nacional. ⁽²⁴⁾ El mismo episodio abre la autobiografía de Gálvez, quien a diferencia de Leroyer y de Riga se buscó otro empresario tras el rechazo de Podestá, y dejó que un bibliotecario del Club del Progreso metiera mano en su drama como le diera la gana con tal de comenzar de una manera típica -un estreno- la carrera de escritor. ⁽²⁵⁾

No parece haber razones suficientes para adjudicar a este breve texto perdido de Becher algún especial valor explicativo respecto de su biografía intelectual, pero si quisiéramos hacerlo la hipótesis que sigue no resultaría del todo injustificada: Becher, que a diferencia de Gálvez y al igual que Riga, no habría querido ni por un momento ser un dramaturgo criollista a sueldo, fue sin embargo Leroyer cuando soñó poner a circular la ficcionalización paródica de ese conflicto en la zona más baja de los diarios para cuyas secciones más elevadas escribía como forma de ganarse la vida. La rareza de este raro, así, no resulta del todo ajena a las condiciones de profesionalización que afectaban al resto de

(24) Gálvez, Manuel, *El mal metafísico (novela romántica)*, Buenos Aires, 1917, segunda edición, Segunda Parte, Cap. V, pp. 235 y sigs.

(25) Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros...*, cit., pp. 17 y sigs. ("Un estreno accidentado (1901)").

las *jóvenes promesas* en la Argentina del 900.⁽²⁶⁾

Dicho en otros términos: si podemos situar algunos textos de Becher en una serie, también desde allí es posible reconsiderar las tensiones que enfrentaban algunos de los jóvenes literatos para inventarse a sí mismos: entre su proyecto creador y las luchas en el incipiente campo literario cuya emergencia demandaban; entre la consecución de las instancias posibles de consagración y sustento, y la construcción de una autoimagen hiperestetizada que rindiera tributo a los mandatos espiritualistas, decadentistas o anti-filisteos que el repertorio modernista distribuía entre ellos.

Si, yendo más lejos, desplazáramos la lectura desde el *nacimiento* hasta la muerte y sus relatos, otra conjetura parece susceptible de ser explorada a partir de estas reflexiones: si la tragedia de las biografías -el malogro por la oscura autoconsumisión en Becher, el suicidio en Lugones pero también en Horacio Quiroga se pudiera ligar con las crecientes incomodidades a que conducen las obligadas alianzas con el Estado o con el mercado,⁽²⁷⁾ podría esperarse que en ciclo de la *vida literaria* así examinada se cifre la medida particular en que el campo del poder interviene en la constitución de las letras argentinas y, por tanto, en las accidentadas oscilaciones de esa carrera hacia la ilusión de autonomía.

(26) La redacción de diario y la sala teatral como los espacios posibles del ejercicio profesionalizado de las letras son por esos años, además, espacios contiguos, sea que se pase de la una a la otra como crítico o como dramaturgo (y de allí a la tertulia del café, más o menos indistintamente aledaño al periódico o al teatro). Véase al respecto Giusti, R. F., *Visto y vivido*, cit., pp. 60 y sigs. en especial; Bossio, Jorge A., *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1995, pp. 125 y sigs.; Gálvez, M., *Amigos y maestros...*, cit.; y "Los cafés literarios", en *Nosotros*, año XX, vol. 53, Nº 206, julio de 1926, pp. 427-429.

(27) En relación con eso puede revisarse la lectura de Lugones propuesta por David Viñas ("Suicidio del escritor burgués: Lugones", en su *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, 2ª edición, pp. 70-77).