

Libros de **Cátedra**

La literatura rioplatense del siglo XIX

Entre los diarios y los libros

Hernán Pas y Sergio Pastormerlo

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

LA LITERATURA RIOPLATENSE DEL SIGLO XIX

ENTRE LOS DIARIOS Y LOS LIBROS

Hernán Pas
Sergio Pastormerlo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Índice

Introducción	4
Capítulo 1	
Gacetas gauchescas. Prensa y cultura popular (de Pérez a Ascasubi)	7
<i>Hernán Pas</i>	
Capítulo 2	
Lecturas del <i>Facundo</i>	29
<i>Hernán Pas</i>	
Capítulo 3	
Folletín y política desde la prensa. <i>Amalia</i> , de José Mármol	54
<i>Hernán Pas</i>	
Capítulo 4	
José Hernández, un periodista del montón	74
<i>Sergio Pastormerlo</i>	
Capítulo 5	
Lucio V. Mansilla como celebridad	90
<i>Sergio Pastormerlo</i>	
Capítulo 6	
Juana M. Gorriti. Entre la novela y la publicidad	106
<i>Sergio Pastormerlo</i>	
Los autores	113

INTRODUCCIÓN

La literatura rioplatense del siglo XIX. Entre los diarios y los libros

En *The English Newspaper* (1932), Stanley Morison escribió: “La imprenta fue una nueva invención, pero no produjo algo que se viera ‘nuevo’. La gran invención del arte de la impresión fue el periódico [*newspaper*]” (1932, p. 4). Morison definía su libro como “una primera tentativa para interesar a los estudiantes de bibliografía en la historia del desarrollo de los periódicos”. Pero Morison no era un bibliotecario y su campo no era la bibliografía. Era un autodidacta que llegó a ser un experto tipógrafo (dirigió el diseño de la Times New Roman, que *The Times* comenzó a usar ese mismo año 1932). *The English Newspaper* incluye una vasta colección de imágenes de páginas de periódicos londinenses, desde los corantos de inicios del XVII hasta los grandes diarios de comienzos del XX. A Morison le interesaba la historia del diario como historia de su “desarrollo físico”. Tan temprano como olvidado (pese a su reedición en 2009), *The English Newspaper* se adelantó por los caminos que recorrería más tarde la bibliografía británica y otras nuevas disciplinas afines al extender el campo de estudios más allá del texto y del objeto libro (Philip Gaskell, D. F. McKenzie). Morison creía que se necesitaba urgentemente una Historia del periodismo británico, y esperaba que su obra fuera una pequeña contribución a los estudios preliminares sin los cuales esa Historia era imposible.

Pero en el siglo XIX, antes de que se constituyeran disciplinas académicas que irían estableciendo sus agendas de necesidades y renovaciones urgentes, las publicaciones periódicas y sobre todo los diarios no fueron objetos precisamente negligidos. En el Río de la Plata, por entonces una lejanísima periferia donde todo estaba por hacerse, Antonio Zinny publicó hacia 1870 sus eruditos catálogos bibliográficos bajo aquellos títulos tremendos (*Efemeridografía Argireparquiótica*, 1868; *Efemeridografía Argirometropolitana*, 1869). Los notables estudios sobre la prensa de Ernesto Quesada aparecieron alrededor de 1880. Al mismo tiempo, el *Anuario Bibliográfico* (1880-1888) de Alberto Navarro Viola, que en su primer número no se había ocupado sino de libros y folletos, pasó a registrar también las publicaciones periódicas. Diez años después, su hermano Jorge Navarro Viola publicó el *Anuario de la prensa argentina 1896* (1897). Mucho antes, en 1841, poco después de llegar a Chile en su segundo exilio, Sarmiento había publicado su extraordinario artículo “El diarismo”. Y la prensa sería el tema o pretexto de la gran polémica entre Alberdi y Sarmiento luego de la batalla de Caseros (*Cartas quillotanas, Las ciento y una*, 1853).

Es cierto que en la Argentina del XIX el mercado del libro nacional era sumamente reducido. Todavía en 1880 se publicaban por año apenas unos 400 libros y folletos, de los cuales dos terceras partes no eran sino proyectos de obras públicas, memorias de ministerios, presupuestos municipales, novenas y coronas fúnebres, reglamentos de asociaciones, programas de estudio y catálogos de comercios: una producción de impresos que no calificaba como literaria o científica ni estaba destinada a las librerías. Los libros ofrecidos por las librerías eran mayoritariamente extranjeros, como también lo eran casi todos los libreros prestigiosos. Las competencias de la cultura letrada suponían el conocimiento de otros idiomas, especialmente el francés. En ese marco, el diario pudo ser, más que nunca o más que en otras partes, “el libro del pueblo”. Pero todavía en 1869, el año del primer censo nacional, el analfabetismo superaba el 70% de una población escasa (1.800.000). Los historiadores de la prensa suelen situar en la tercera década del siglo el momento de clivaje en el desarrollo de la prensa periódica. El formato *magazine* –los denominados *weekly periodicals* ilustrados-, inaugurado en Londres con *The Penny Magazine* (1832), combinó letra e imagen y acrecentó rápidamente las listas de suscriptores. Raymond Williams (*The Long Revolution*, 1961) situó el inicio de la expansión de la prensa popular inglesa en 1836; más recientemente, Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (2001) sostuvieron que ese mismo año *La Presse* y *Le Siècle* instalaron en Francia el modelo de una prensa a bajo costo y el inicio de una (nueva) era mediática. Michael Schudson, por su parte, señaló que hacia fines de 1830 la llamada *penny press* instaló el *mainstream* de la prensa decimonónica en Estados Unidos. En el caso argentino, y más ampliamente rioplatense, un proceso al menos remotamente comparable no comenzó a despuntar sino a fines de siglo. No obstante, el periódico –antes que el libro–, sin que ello resulte una paradoja, fue el objeto impreso privilegiado del consumo y de la producción letrados hasta bien avanzado el siglo.

“Por la prensa argentina”, observó Ricardo Rojas al final del último de los cuatro tomos de su Historia (1917-1922), “pasaron casi todos nuestros gobernantes y nuestros hombres de letras”. El *Facundo* (1845) de Sarmiento, antes de ser un libro, fue una serie de entregas en el folletín de *El Progreso* de Santiago de Chile. La *Excursión* (1870) de Mansilla fueron cartas publicadas en *La Tribuna*, el diario de los hermanos Varela. *El gaucho Martín Fierro* (1872) de Hernández fue desde el principio un libro, pero múltiples razones (que podrían extenderse a todo el género gauchesco) nos recuerdan que perteneció mucho menos a la cultura libresca que a la prensa militante. Los clásicos mayores del XIX no indican sino lo que ya decían explícita y reiteradamente los contemporáneos: la literatura era más bien una parte del diarismo. Aun si la buscáramos fuera de los diarios, la encontraríamos en otras publicaciones periódicas, en semanarios literarios como *El Correo del Domingo* o en las grandes revistas culturales como *La Revista de Buenos Aires*, antes que en los libros.

Al autonomizar la literatura argentina decimonónica de la prensa, las historias literarias cometían un evidente anacronismo, ya que tal autonomización, como decía Julio Ramos (*Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 1989), solo empezó a configurarse restringida y conflictivamente con los nuevos cronistas del modernismo, cuando el siglo XIX ya terminaba. La elección del libro (y el olvido o la relegación del diario) no dejaba de reportar sus beneficios

o de resolver problemas bien prácticos. Las colecciones de diarios son materiales desmesurados, absurdamente inabarcables, y a menudo también inaccesibles. El tanto más acotado universo de los libros ya cumple las operaciones de selección y canonización propias de la historia literaria. En las últimas décadas, sin embargo, los diarios y los periódicos del XIX comenzaron a recuperar el lugar que habían perdido. La década de 1980 parece haber sido un momento clave en ese giro. Tim Duncan publicó ese año su estudio sobre el diario *Sud-América* y la “prensa política”. José Hernández y sus mundos (1985) de Tulio Halperin Donghi, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988) de Adolfo Prieto y el libro antes mencionado de Julio Ramos, *Desencuentros* (1989), también figuran entre los títulos más consultados sobre la prensa periódica del XIX.

El presente volumen busca reponer la dimensión periodística de la literatura argentina del XIX. Da por supuesto que el diarismo, *mainstream* de la prensa periódica, fue una de las grandes invenciones históricas de ese siglo, y que los textos sufren una primera y definitiva descontextualización cuando se los separa de las condiciones simbólicas y materiales de su producción, transmisión y recepción. No apuesta, sin embargo, a una oposición entre prensa y literatura, entre periodistas y escritores. Más bien, todo lo contrario: apuesta, a la manera de *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle* (2011), a “hacer un desvío por la prensa para comprender concretamente el devenir, en el siglo XIX, de eso que hoy llamamos la literatura –de toda la literatura”.

Referencias (obras citadas)

- Kalifa, D., Ph. Régner, M-É. Thérenty et A. Vaillant. (2011). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris : Nouveau Monde éditions.
- Morison, S. (1932). *The English Newspaper. Some Account of the Physical Development of Journals Printed in London Between 1622 & the Present Day*, Cambridge: University Press.
- Schudson. M. (1978). *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*, Library of Congress.
- Thérenty, M-É. et Alain Vaillant. (2001). *1836 : l’an I de l’ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d’Émile de Girardin*, Paris : Nouveau Monde Éditions.
- Williams, R. (1961). *The Long Revolution*, Columbia, Chatto & Windus.

CAPÍTULO 1

Gacetas gauchescas. Prensa y cultura popular (de Pérez a Ascasubi)

Hernán Pas

Introducción

Por los mismos días en que Esteban Echeverría, vuelto de su estancia parisina, publicaba sus primeros versos en los diarios de Buenos Aires, *El Lucero* –dirigido por quien sería el más conspicuo amanuense del régimen naciente, Pedro de Ángelis– anunciaba la aparición, por la Imprenta del Estado, de un nuevo papel público que saldría a la palestra dos veces por semana, redactado –he aquí el dato novedoso, si no desconcertante– “por un habitante de las costas del salado”:¹ *El Gaucho*.

Pancho Lugares Contreras se llamaba, según la espléndida novelaría periódica que así echaba a rodar Luis Pérez, su fidedigno autor, el supuesto redactor de esta nueva gaceta. El nombre, por lo demás, se remontaba hasta los prolegómenos de una tradición que comenzaba tíbiamente a afirmarse: Contreras se llamó también el gaucho que hizo hablar Bartolomé Hidalgo con sus famosos *Cielitos* y *Diálogos*. Así, la alianza establecida por el gacetero popular con el fundador del género se superponía a aquella otra, abiertamente política: la constituida por su condición de propagandista y defensor de Juan Manuel de Rosas, a quien el Contreras redivivo de *El Gaucho* debía su suerte de aparcerero y gacetero, tal como atestigua la biografía versificada del célebre caudillo, sobre la que nos detendremos más adelante, que ocupó varios números de dicho periódico.

Esa reminiscencia a una breve tradición en formación (que luego sería también reafirmada por Hilario Ascasubi), establece una continuidad implícita con uno de los primeros y destacados poetas gauchescos, Bartolomé Hidalgo (1788-1822).

Nacido en Montevideo, y radicado en Buenos Aires desde 1818, Bartolomé Hidalgo es recordado por haber cantado a los héroes de la emancipación en lenguaje “guacho”, y por haber entonado el primer lamento retrospectivo de la patria con sus *Diálogos patrióticos*.

En efecto, Hidalgo fue el primero en establecer la convención literaria que define a la gauchesca: escribir poemas en estilo campestre, haciendo pasar esos versos escritos por los di-

¹ *El Lucero*, n° 249, 23 de julio de 1830, pág. 4, col. 2.

chos de un cantor gaucho. No obstante, la figura de Hidalgo fue durante mucho tiempo algo fantasmal, y solo llegó a convertirse en autor mediante operaciones y relecturas ulteriores de la crítica. De sus *Cielitos* y *Diálogos*, que circulaban anónimos, unos pocos ganaron la memoria de sus contemporáneos, sobre todo aquellos que armaban una serie mediante la presencia constante de los mismos personajes, Chano y Contreras.

La construcción de estos personajes –que aparecieran los mismos nombres en varias piezas entonando sus opiniones– le valió a Hidalgo sobrevivir en boca de sus contemporáneos y colocarse como precursor ante la reincidencia de otros escritores gauchescos –como lo fueron, en primer orden, Luis Pérez e Hilario Ascasubi–, que buscaron y encontraron en sus versos una materia con la cual filiarse.

Juan María Gutiérrez, el “crítico” de la llamada generación del '37, incluyó dos piezas de Hidalgo en su *América poética* (1846-47), la antología de poesía hispanoamericana más importante de mediados de siglo. De ese modo, los poemas de Hidalgo (en este caso, los *Diálogos*) entraban en el canon criollo. En el breve texto de presentación que le dedicó, Gutiérrez escribió: “Hidalgo no es conocido en el Río de la Plata sino por los diálogos de ‘Chano y Contreras’ que reproducimos en esta colección”. Y sobre su ascendencia poética entre payadores e imitadores, agregó: “Tal vez conserva superioridad, porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él” (1846, p. 361). En consecuencia, de la dispersa y acotada obra gauchesca de Hidalgo, sobrevive el intercambio de Jacinto Chano y Ramón Contreras. Y lo hace, sobre todo, por las intenciones (patrióticas).

Casualmente, o no tanto, quien contribuyó a confirmar la supremacía de sus personajes por sobre su autor es Domingo F. Sarmiento. Y lo hizo por esos mismos años.

En su pasaje por Montevideo, en viaje hacia Europa, en la carta que escribe a Vicente Fidel López (las cartas de su viaje se convirtieron luego en el volumen *Viajes por Europa, África y América*, aparecido en Chile en 1849), Sarmiento recuerda las producciones gauchas de poetas como Ascasubi, y se acuerda también de Hidalgo. Pero su recuerdo es sintomático, como lo son en parte los comentarios que Gutiérrez dedica a Hidalgo en su antología, respecto de un modo de considerar a la gauchesca, que es también un modo de relacionarse con ella. Escribió Sarmiento:

A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de *Chano el cantor*, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa, Maldonado imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del cantor, ¡qué diablos! por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, i Ruguendas, pintando con verdad las costumbres americanas; hé aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho... (Sarmiento)

Como Gutiérrez, Sarmiento menta al personaje (Chano) antes que a su autor. Mezcla, o unifica a Echeverría (por “La cautiva”) con Hidalgo y Ascasubi. (Como lo hará Ricardo Rojas más de

medio siglo después, al integrar el poema de Echeverría en el volumen *Los Gauchescos* de su *Historia de la literatura*). Pero, además: esa supremacía del personaje Chano se ve reforzada por el yerro en el nombre de su autor. Sarmiento escribe “Maldonado” refiriéndose a Hidalgo. Ese desliz no solo es evidencia de popularización (Jean-Francois Botrel ha indicado con rigurosidad ese rasgo de anonimización de la literatura popular), sino que también resulta sintomático de un modo de relacionarse con la gauchesca y de reconocerla (o no) en tanto literatura.

Con esa típica ambigüedad de un reconocimiento displicente, Hidalgo adquirirá su carácter de precursor (de inaugurador o fundador del género, también) a partir del carácter perentorio que la crítica canónica (v. gr. Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas) otorgó a la obra de José Hernández (*El Gaucho Martín Fierro*, 1872; *La vuelta de Martín Fierro*, 1879).

Cielitos. Hidalgo y la voluntad del canto

En las pampas rioplatenses, desde el siglo XVIII, los paisanos y gauchos entonaron canciones en versos octosílabos, de tono lírico y a veces picaresco, cuyo estribillo era “Cielito, cielito y más cielo” u otros equivalentes. El formulismo correspondía, desde luego, a facilitar las habilidades nemotécnicas de los cantores. Sobre esa base, la creación de Hidalgo, concomitante con las guerras de Independencia y la reconversión de la figura del gaucho (de “vago y malentretenido” a “patriota”), produjo un salto irremontable: convirtió un estribillo dicharachero, vinculado a las *Ars amandi*, en un arma de combate.

Resulta pertinente observar algún ejemplo de esas coplas amorosas, para considerar mejor la comparación con los cielitos de Hidalgo:

Allá va cielito y cielo
Cielito de mi esperanza,
Que vencen los imposibles
El amor y la constancia.

Esta cuarteta figura entre las recogidas por Juan Alfonzo Carrizo en el *Cancionero de Tucumán*. (Carrizo es un folclorista reconocido, que ha reunido coplas y canciones tradicionales de toda la Argentina). O esta otra, tomada de Ventura Linch por el crítico e historiador Horacio Jorge Becco:

Oh, gallo, si tú supieras
Lo que cuesta un buen querer
No cantabas tan apriesa
Al tiempo de amanecer.

Cielito, cielo que sí
Cielito, cielo que no
No cantabas tan apriesa
Al tiempo de amanecer. (citado en Becco, 1967, p. 158).

Veamos ahora uno de los destacados cielitos de Hidalgo, el titulado “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (edición Praderio), motivado por un acontecimiento político en el contexto de las luchas por la Independencia.²

Por agosto de 1820 salió impresa de la Imprenta de los Niños Expósitos una proclama del Rey Fernando VII dirigida a los americanos.³ En ella se los conminaba a los criollos a rever su política independentista (la última batalla que culminó con la resistencia realista fue librada en Ayacucho en 1824, de modo que por entonces todavía España aspiraba a restituir el dominio de sus antiguas colonias. Por lo demás, el año 1820 es el que la historiografía suele llamar “de la anarquía”: disolución del Directorio, enfrentamientos de Buenos Aires (Sarratea) con Santa Fe (López) y Entre Ríos (Ramírez), crisis de autoridad, cambios de gobierno, etc.). Ese episodio es el que provoca la contestación del gaucho de la Guardia del Monte.

El poema comienza así:

Ya que encerré la tropilla,
Y que recogí el rodeo,
Voy a templar la guitarra
Para explicar mi deseo.
 Cielito, cielo que sí,
 Mi asunto es un poco largo
 Para algunos será alegre
 Y para otros será amargo.

El otro día un amigo,
Hombre de letras por cierto,
Del rey Fernando a nosotros
Me leyó un gran manifiesto.
 Cielo, cielito que sí,
 Este rey es medio sonso,
 Y en lugar de D. Fernando
 Debiera llamarse *Alonso*. (Hidalgo, en Praderio, 1986, p.86)

² Desde la compilación en 1917 por Martiniano Leguizamón de las piezas de Hidalgo en *El primer poeta criollo del Río de la Plata*, las sucesivas ediciones han generado más confusión que certeza respecto de las versiones *princeps*, esto es, las versiones publicadas o bien en periódicos, o bien en hojas sueltas. La edición del historiador uruguayo Antonio Praderio, que seguimos aquí, tiene la ventaja de la atención a las versiones primigenias. Sobre este asunto, puede consultarse el capítulo inicial de *Letras gauchas* de Julio Schwartzman.

³ La imprenta de los Niños Expósitos fue la primera en funcionar en Buenos Aires, con los tipos y prensas traídas de Córdoba (la imprenta que había sido de los Jesuitas). De capital importancia en la historia de la prensa, también por su carácter fundador, dio a luz los primeros semanarios reformistas coloniales, como *El Telégrafo Mercantil...* de Antonio Cabello y Mesa, y la famosa *Gazeta de Buenos Aires* (1810-1821), entre cuyos redactores figuraron Mariano Moreno, Gregorio Funes, Vicente Pazos Silva, Bernardo de Monteagudo, entre otros.

Estas dos estrofas iniciales ponen en escena algunos de los tópicos que se volverán recurrentes en composiciones del estilo. En primer lugar, la presentación del (supuesto) gaucho como sujeto de enunciación: en la primera cuarteta se narra, de modo sintético, los quehaceres del paisano (recoger el rodeo, encerrar la tropilla, templar la guitarra), como si dijéramos se estiliza un “efecto de realidad”. La otra cuarteta, la del inicio de la segunda estrofa, refuerza: “un amigo / Hombre de letras por cierto // Me leyó un gran manifiesto”. Es decir, emerge el contraste entre el gaucho cantor y el letrado, con sus respectivas funciones: el primero temple la guitarra (canto, oralidad), el segundo lee un documento (lectoescritura). Y el cielito acompasa el remate: el rey es medio sonso.

La contestación es pependenciera, le habla de igual a igual al rey (ver, en este sentido: “El gaucho y el rey”, de Julio Schwartzman, *Letras gauchas*), apela a uno de los tonos característicos de la gauchesca, el desafío (el otro es el lamento, que vendrá con los *Diálogos*, y que reaparecerá con *El gaucho Martín Fierro*).

Cito ahora otras dos cuartetas:

Eso que los reyes son
 Imagen del Ser divino
 Es (con perdón de la gente)
 El más grande desatino.
 Cielito, cielo que sí,
 El evangelio yo escribo
 Y quien tenga desconfianza
 Venga le daré recibo.

Y, por último, la cuarteta final:

Cielito, cielo que sí,
 Ya he cantado lo que siento,
 Supliendo la voluntad
 La falta de entendimiento.

La primera cita interesa porque pone de relieve dos cuestiones centrales en la crítica del género. Por un lado, el cantor gaucho asume lo que Josefina Ludmer llama “los universales de la patria” (Ludmer, 1988, p. 44). Es decir, las ideas y concepciones libertarias, secularizantes, puestas a circular por la Revolución francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre (en consecuencia: caída de la pátina sacra del poder). Por el otro, imbricación de refranero popular y escritura (“El evangelio yo *escribo*”).⁴

⁴ Una ampliación del análisis sobre este punto puede verse en el capítulo ya citado de Schwartzman (2013, pp. 35-51)

La última cita, que corresponde con el cierre del poema, me interesa sobre todo por los dos versos finales: “Supliendo la voluntad / la falta de entendimiento”.

Pablo Ansolabehere (2014), en su trabajo dedicado a Hidalgo, ha visto en esa fórmula una contradicción (al fin y al cabo, el gaucho parece demostrar un claro entendimiento de la política), matizada con la peculiar relación que el poema presenta entre ese “amigo / hombre de letras...”, y el cantor.

La fórmula también podría leerse como una deliberada autorreferencia poética de la gauchesca, y pensarse como una declaración de estirpe metatextual, es decir una puesta en escena del modo en que esa composición dice que (y al decirlo) se construye. En efecto, si leemos la fórmula en la amplia serie que llega a Hernández, podría postularse su inscripción en algo así como una *ars poetica* (desde luego: tópica, sintética) de escritura gaucha. En este caso, se trataría de una especie de falsa modestia, necesaria no para el verosímil, sino más bien para una localización estratégica del género.

La fórmula ya había aparecido nada menos que con Maziel, quien en su poema dedicado Cevallos había trazado el primer antecedente: “Perdone Sr Cevallos / mi vana silbestre y guasa / que las germanas de apolo / no abitan en las campañas”.⁵ Y habría de aparecer otras veces en Hidalgo: “Después de los ruseñores / Bien puede cantar la rana” (“Al triunfo de Lima y Callao”); en Pérez: “Al escribir mi prospejo / Dicen que me he equivocado / mas cuando yo me equivoco / también de macaco lo hago” (*El Gaucho*, Nº 2). En Ascasubi: “... aunque rudo y gaucho neto / Venera a la sociedad / De suerte y conformidá / Que si comete un error / Al largarse de escritor / No será de voluntá” (*El Gaucho Jacinto Cielo*, Nº 1). Como enseguida veremos, esa “voluntá” que suple al entendimiento –en rigor, entendimiento de la *Retórica*– no es otra cosa que la asunción, por parte de los gauchescos, de una posición estratégica de enunciación: el permiso para la disrupción léxica, para la contrahechura de la lengua.

Pancho Lugares Contreras: *El Gaucho* periodista

En nombre de Dios comienzo
Y la virgen del Rosario,
Para referir mi vida
Como gaucho del Salado

⁵ Juan Baltazar Maziel fue un sacerdote cordobés que escribió, alrededor de los años 1777-1778, el primer poema de estilo gaucho conocido, titulado “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Exc^{mo} Señor Dⁿ Pedro Cevallos”. El poema se inserta en una serie de letras cortesanas, sonetos y odas que loan el triunfo de Pedro de Cevallos, quien fuera primer Virrey del recientemente creado Virreinato del Río de la Plata, y quien combatiera contra las tropas portuguesas en 1776, expulsándolas de la Banda Oriental.

“Macaco”, para Luis Pérez y su público, suponía una típica autodefinición gauchesca. En su primer número de *El Gaucho*, Pérez escenificaba un intercambio epistolar con un sacerdote, quien le había recriminado:

Permítame que le diga, que Vd. Ha sido muy imprudente en no mostrar su papel á algún inteligente, para rectificar su ortografía que es muy viciosa: le hubiera dicho por ejemplo, que se dice *prospecto*, y no *prospejo*, *madre*, *bueno*, *fuerte*, y no como Vd. lo ha puesto, *magre*, *gueno*, *juerte*. (*El Gaucho*, n° 1, 1830, p. 4).

Religioso y apasionado custodio de las normas lingüísticas, la autoridad de este corresponsal es doble: es un corrector, al estilo de los puristas que escribían sus descargos en la prensa de entonces, pero, además, es un “cura”. La respuesta, en el número siguiente, es elocuente:

Sr. Cura:
Le agradezco sus prevenciones, que no he estrañado, pues ya sospechaba que mi ortografía sería objeto de crítica. A estos *reparones* Vd. podría contestar en mi nombre, con los siguientes versitos:
Al escribir mi prospejo
Dicen que me he equivocado:
Mas cuando yo me equivoco
También de *macaco* lo hago.
Su apasionado,
Pancho Lugares. (*El Gaucho*, n° 2, p. 4).

La contestación reúne ceñidamente las características que definen al género: traducción de la lengua (las intenciones) del otro (*reparones*, aquí, sintetiza toda la gama de la autoridad discursiva del cura consejero: filólogo, purista, pueblero, gramático), y contestación que duplica, en típica actitud propagadora, el desafío (Lamborghini, (2003 [1985]); Schwartzman 2013, p. 169). Pancho Lugares vuelve a escribir, y subraya: “Al escribir mi prospejo”.

Luis Pérez acompaña ese desafío con otro de igual intensidad: a partir de sus gacetas (y las de otros, menos prolíficos, aunque contemporáneos, como Juan Gualberto Godoy) el género gauchesco se vuelve periódico; por lo tanto, como apunta sagazmente Nicolás Lucero en “La guerra gauchopolítica”, este tipo de producción gauchesca crea y afianza hábitos de lectura entre un público nuevo. Una lectura periódica, semanal, “cotidiana” para un público distinto al público habitual de las imprentas.⁶

⁶ La gauchesca periodística de Pérez lo es, no obstante, de un tipo particular de prensa: la satírica. El antecedente más notorio fue sin dudas Francisco de Paula Castañeda. Castañeda había trazado por primera vez un tipo de edición periódica singular: la publicación simultánea, y la organización “en red” de sus periódicos, conformando una suerte de obra teatral de varias voces. Sobre Castañeda, ver: *La prensa de Francisco de Paula Castañeda: sueños de un reverendo lector (1820-1829)*, de Claudia Roman, publicado en Biblioteca Virtual Orbis Tertius.

Las primeras gacetas de Pérez, *El Gaucho* y *El Torito de los Muchachos*, a las cuales nos referiremos enseguida, aparecieron en Buenos Aires de manera casi simultánea: la primera comenzó a publicarse el 31 de julio de 1830, los días sábados y miércoles de cada semana; y la segunda el 19 de agosto del mismo año, comenzando un jueves y alternando los domingos. Es decir que cuatro días la semana, de miércoles a domingo, las gacetas de Pérez circulaban y secundaban entre el público plebeyo la consolidación de Juan Manuel de Rosas en la gobernación de Buenos Aires.

El objetivo primario de estas gacetas, entonces, es sostener la política –y sobre todo la figura– de Rosas, combatiendo a los unitarios y haciendo propaganda del federalismo rosista (es decir, el llamado “apostólico” o “neto”, en contraposición al de los “cismáticos” o “republicanos”). En ese contexto, el antecedente político más relevante, que tiene como trasfondo la puja entre unitarios y federales, y que es tópico recurrente de estas gacetas, es el célebre fusilamiento de Manuel Dorrego.⁷

Pero además de esa propaganda, con *El Gaucho* también aparece –por primera vez, digamos– la posibilidad de referir –in extenso– la vida del gaucho –sujeto social y político–. *El Gaucho* es una representación de un sujeto social gaucho, que se da a través de una figura particularizada, esto es, su redactor: Pancho Lugares Contreras –seudónimo de Pérez–; representación que no es otra cosa que una biografía novelada –en el sentido en que se narra en primera persona las peripecias de una vida, como se contará, también por su protagonista, la vida de Martín Fierro–. Y, casualmente, la vida de Pancho Lugares Contreras es el relato de un gaucho arreado (por la leva) que termina engrosando el ejército de Lavalle, destinado a combatir al Brasil (es decir, acontecimiento reciente, que desencadena el golpe decembrista y posterior fusilamiento de Dorrego), y que, finalmente, una vez en Buenos Aires, se pasa al bando federal (primero con Dorrego, luego con Rosas).

Aquí tenemos lo novelesco que Borges vio en *El gaucho Martín Fierro*. Sólo que en este caso, Pérez se afirma en sucesos históricos y políticos recientes, conocidos de todos, que seguían gravitando en la opinión puesto que no dejaban de ser, estrictamente, presentes.

Esa correlatividad entre lo narrado y el tiempo presente ha sido observada por el folclorista y musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, quien no dudó en destacar ese rasgo común en este tipo de gauchesca temprana. Se trata, escribió, de “un verbo poético conjugado en tiempo presente” (1949, p. 217).

Ahora bien, la biografía sufre un desvío fundamental: *El Gaucho* pasa a contar la vida de otro “gaucho”, el mayor jinete de la pampa, según lo describió Sarmiento en *Facundo*: Juan Manuel de Rosas.

En efecto, la trayectoria de Pancho Lugares se cruza con la de Rosas. Y en determinado momento (número 14 del periódico), la de éste último se impone:

⁷ El 1º de diciembre de 1828, las tropas de Lavalle –que regresaban de la Banda Oriental– tomaron la plaza y depusieron al gobernador. Se eligió gobernador provisorio a Lavalle. Y el episodio culminó con el fusilamiento –alentado por el bando unitario– del coronel Dorrego. En efecto, Dorrego fue asesinado el 13 de diciembre de 1828, lo que desató la guerra civil y el ascenso de Rosas, quien fue designado gobernador de la provincia en diciembre de 1829.

Gracias a Dios y a la Virgen
 Que del pago he regresado,
 Y que vuelvo a iscribinar
 Como lo tengo ofertado

Ya que estamos, señor PANTA,
 Conformes en opinión
 Comenzaremos la historia
 De nuestro amado patrón. (*El Gaucho*, nº 14)

El “Ya que estamos... / conformes en opinión” remite a un diálogo previo (nº 10) entre el redactor de *El Gaucho* y “Panta, el Nutriero”, en el que este último lo induce a contar la vida de Rosas.⁸

Pérez realiza así, en verso y para un circuito popular, lo que otros escritores cultos hicieron en prosa con los mismos fines, un escrito de propaganda política.

Pedro de Angelis escribió y publicó en esos mismos meses una biografía de Rosas (se dice que la de Pérez surgió para competir con la oficial). Domingo Faustino Sarmiento escribió, exiliado en Chile, la biografía de Manuel Montt, candidato a la presidencia de la república chilena; Juan Bautista Alberdi hizo lo propio con Manuel Bulnes, el anterior candidato y presidente pelucón entre 1841-1851.

Pero a diferencia de estos ejemplos, con la postal versificada de Rosas Luis Pérez también pintó la vida del gaucho arreado, del peón rural, del orillero, del indio, y de los negros. Y también del enemigo político (Lavalle).

Las figuraciones del gaucho *escrito*

Luego que cumplí doce años
 Y supe lér y escribir,
 A domador aprendí
 Por tener de que vivir.

Así, en la primera parte de la biografía de *El Gaucho*, cuando el biografiado es el propio redactor, es decir, cuando estamos ante una autobiografía, aparecen varios elementos que construyen el pacto de lectura de estas gacetas –y en buena medida de lo que llamamos *género*–.

⁸ A esta biografía doble se la conoce como “Biografía de Rosas” (Ricardo E. Rodríguez Molas, 1957), o como “Historia de Pancho Lugares” (Jorge B. Rivera, 1977). Lo cierto es que, como venimos describiendo, es la biografía del redactor de *El Gaucho* que, a partir de cierto momento, se convierte deliberadamente en la biografía del caudillo. La tirada biográfica completa se publica en los números 1-6, 9, 14-19, 21-34, 36, 38-40. Ver Rodríguez Molas, *Opus. cit.*

Para afirmar o estilizar con cierta coherencia la figura del gaucho periodista, como también ocurrirá con *El Torito de los Muchachos*, en varios momentos se tematizan diversas competencias lingüísticas: la lectura, la lectoescritura, la lectura oída.

Además de la notable autorreferencia de las cuartetos iniciales de *El Gaucho* (ese “...aprendi á lér / por mandato de mis padres”), que afianza la ficción de un posible gaucho periodista, una variopinta serie de personajes (paisanos, orilleros, aparceros, negras y paisanas) ponen en escena diversas prácticas de lectura, diversos modos de relacionarse con el material escrito.⁹

Un ejemplo que vale la pena considerar es la carta de “Lucho Olivares al Editor” publicada en entregas en *El Torito de los Muchachos*. La carta comienza en el número 7, continúa en los números 9, 11, y concluye en el 15. Lucho Olivares cuenta haber hallado unos papeles que confundió con dinero, que en consecuencia fue a gastarlo en la pulpería, pero que allí el pulpero despabila su engaño. Interviene el pulpero:

Cuando, amigo desenvuelve
Y me dice: só trompeta
¿Esta es la plata que tiene?
¿Qué no ve que son Gacetas? (*El Torito de los Muchachos*, nº 7, p. 3).

La narración, de efecto costumbrista bastante logrado, da cuenta de varios aspectos. Nos da, en principio, alguna idea del tamaño que podían tener estos papeles periódicos (doblados, en dos o en cuatro, podían parecer billetes). Al mismo tiempo, escenifica distintos modos de leer o de relacionarse con la letra (el del paisano Olivares, el del “escuelero”, el de los “escribanos”, es decir letrados o escritores).

En esa misma narración reaparece la oposición *gaucho vs. letrado* (que tiene diversas modulaciones: *paisano / escribano; orillero / cajetilla; gaucho / doctor*), y lo hace con una imagen que anticipa en quince años el frontispicio del *Facundo*.

En efecto, las gacetas que halló por casualidad Lucho Olivares traían escondidas entre sus hojas una carta privada, enviada por un unitario con un mensaje político encriptado. Dirá el escuelero, encargado de leerle a Lucho Olivares las gacetas:

Viene también una carta
Que le mandan a un sugeto
Pero es hecha con tal maña
Que nadie entiende el secreto (*El Torito de los Muchachos*, nº 11, p. 3).

⁹ En el número 8 de *El Gaucho* aparece una de las primeras voces negras (¿de la literatura argentina?), “Carta de la morena Catalina a Pancho Lugares”. Comienza así: “Hacemi favó, ño Pancho, / De esplicami tu papeli; / Poque yo soy bosalona / Y no lo puera entendeli // Yo quisiela usté me diga / Lo quieti quiele decí; / Poque tio Juá mi malido / Quiele tambiene escribí”.

Letras y señales. Literatura y secreto. La gauchesca hace de la susceptibilidad popular un tópico: el arte del embrollo. Y lo escenifica: “¿Quién te mete á vos LUGARES / En Buenos Aires coplar / Imprintando entre lustraos / que te pueden revolcar”, dirá un “comunicado” de *El Gaucho* (n° 7). Sarmiento cuenta la otra cara de ese tópico, la perspectiva del “lustra”. Al inicio del *Facundo* recuerda que, en su destierro a Chile, al pasar por los baños de El Zonda, escribió con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. Y Sarmiento agrega:

El gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contenía desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, “¡bien!”, dijeron, “¿qué significa esto?”. (Sarmiento, 1961 [1845], p. 6).

El significado oculto, la letra cifrada, el mensaje codificado: todas formas del ardid que remiten a la desconfianza popular del paisano ante el puebler, de los habitantes del campo ante los sujetos urbanos, letrados. La desconfianza es secular, y llega hasta nosotros con la célebre imagen contractual de *la letra chica*. Es una desconfianza al parecer intuitiva, y por momentos anti-intelectualista, pero remite, de modo complejo y tras varias capas de historia, a los modos de explotación de los señores feudales de sus vasallos agricultores, al avance de la burguesía industrial del siglo XVIII, y a la expansión del capitalismo agrario.¹⁰

Materialidades y lectura

Las gacetas de Pérez produjeron, asimismo, la primera plataforma sistémica de comunicación popular, ampliando y consolidando el circuito previsto por el género.

Los periódicos de Pérez estaban escritos a dos columnas, mayormente en verso, y por lo general (salvo *El Gaucho Restaurador*) constaban de cuatro páginas, es decir un pliego. No todo lo publicado en esas gacetas pertenece al género gauchesco, puesto que cielitos y coplas se vieron acompañados de sonetos o décimas en correcto castellano. No obstante, el tono satírico anuda las distintas producciones, y la embestida retórica de las piezas gauchescas contamina al resto.

La distribución gráfica e icónica en la superficie del periódico es una muestra editorial de los destinatarios de estas producciones. Como vimos, hay por parte de Pérez (y lo habrá también en Ascasubi) un interés evidente en acercar ese “diseño” a sus “lectores”. Por ejemplo, en el dispositivo de las viñetas, que, más allá de la precariedad material, traza una búsqueda y un

¹⁰ Sobre el tema hay abundante bibliografía. Pueden consultarse, con provecho, los siguientes textos: Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*; Claude Grignon y Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*; Edward P. Thompson. *Tradición, revuelta y conciencia de clase*.

intercambio con sus receptores. Así, esa búsqueda se patentiza en los cambios de viñetas de un mismo periódico-gaceta:

1



EL GAUCHO.

Cada uno para sí, y Dios para todos.
Redactor: don Pío

N.º 1.) BUENOS AIRES, 31 DE JULIO DE 1830. (PRECIO 2 RS.)



**EL TORITO
DE LOS MUCHACHOS.**

Para decir que viene el Toro, no hay que dar esos empujones.

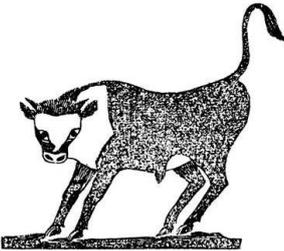
NUM. 1.º BUENOS AIRES, AGOSTO 19 DE 1830. PRECIO 2 REALES.



EL GAUCHO.

Cada uno para sí, y Dios para todos.

N.º 2.) BUENOS AIRES, 4 DE AGOSTO DE 1830. (PRECIO 2 RS.)



**EL TORITO
DE LOS MUCHACHOS.**

Para decir que viene el Toro, no hay que dar esos empujones.

NUM. 7.º BUENOS AIRES, SEPTIEMBRE 9 DE 1830. PRECIO 2 REALES.

Se trata, en definitiva, de estrategias editoriales que evidencian una búsqueda de interpelación a un público lector no letrado, semianalfabeto, vinculado al orbe paisano, que Pérez eligió llamar “orillero”. Si bien los textos de Pérez y Ascasubi circularon impresos en periódicos y hojas sueltas —lo que es ya un modo de lo “popular”, en sentido amplio—, esa voluntad se manifiesta en otros niveles materiales.

Por ejemplo, en los costos y en los modos de circulación. Mientras que, en esos mismos años, los diarios más importantes de Buenos Aires (*La Gaceta Mercantil*, *Diario de la Tarde*, *El Lucero*) cobraban una suscripción mensual de 7 pesos (el *Diario de la Tarde*, que apareció en 1831, empezó cobrando 5 pesos, pero rápidamente, en 1832, pasó a cobrar 7) las gacetas de Pérez tenían un costo de apenas 2 pesos mensuales. Por cierto, las gacetas de Pérez y Ascasubi, por lo general, eran bisemanales, mientras que el resto de la prensa culta editaba de cinco a seis números por semana.¹¹ Parecería entonces que en el caso de las gacetas gauchas estaría funcionando la dinámica descrita por Jean-François Botrel para el sistema de la novela por entregas—cuya baratura termina siendo ficticia—, dinámica que le permite imaginar un gasto menor a un público lector carente de acceso a bienes culturales, especialmente gráficos.

¹¹ En este sentido, hay que tener en cuenta que, en el caso de las gacetas bisemanales de Pérez, la suscripción mensual constaba de 8 números, mientras que para el caso de los demás periódicos cultos alcanzaba los 23 o 24 números.

Que, en efecto, las gacetas circulaban profusamente lo indican algunos documentos de la época. En el periódico *El Lucero* del 2 de agosto de 1830, por ejemplo, apareció un breve suelto que destacaba la exitosa recepción que había tenido el primer número de *El Gaucho*:

El *Gaucho* ha correspondido completamente a la expectación pública. El primer número ha tenido un rápido y extraordinario despacho; y otra clase de aficionados que los que acostumbran leer papeles públicos, era la que llenaba la Imprenta del Estado (*El Lucero*, n° 257, 1830, p. 2).

En la Imprenta del Estado, donde se vendía *El Gaucho*, también podía adquirirse *El Lucero*, de Pedro de Angelis, y *La Aljaba*, de Petrona Rosende de Serra, periódico destinado a las mujeres y publicado entre 1830 y 1831. De modo que la distinción “otra clase de aficionados” que “llenaba la Imprenta del Estado” cobra un sentido más riguroso, sociológica y culturalmente hablando: otros lectores, distintos a los lectores de periódicos como *El Lucero* y/o *La Aljaba*.

Esas estrategias están refrendadas por referencias explícitas al público en las mismas gacetas de Pérez. En el inicio de *El Torito*..., por ejemplo:

Mi objeto es el divertir
Los mozos de las orillas:
No importa que me critiquen
Los sábios y cagetillas (*El Torito*..., n° 1, p. 1).

El verso “Los mozos de las orillas” introduce una gama de diversificación lectora, social y cultural de por sí significativa. (La crítica percibirá en esos mozos, orilleros y muchachos, una anticipación fugaz del mundo plebeyo del tango).

Si con Pérez el género se vuelve periodístico, ese salto produce una diversificación notable de la recepción y también de la producción de voces (gauchas, orilleras, negras) y de sujetos sociales (compadritos, bozalonas, paisanos, escueleros, doctores) convocados por esas voces.

Ascasubi: lo que dice la palabra “gaucho”

Al igual que Pérez, Hilario Ascasubi (1807-1875) elaboró sus piezas gauchescas en el combate político de la prensa. Su primera experiencia, malograda, fue estrictamente contemporánea a la del gacetero rosista: publicó, en Montevideo, un único número del periódico *El Arriero Argentino*, que salió el 2 de septiembre de 1830. Pérez, rápido en amplificar su prédica mediante la interpelación y la polémica, dio cuenta de ello en el número 9 de *El Torito de los Muchachos*.

Luego de esa primera serie frustrada, exiliado ya definitivamente en Montevideo –después de haber estado preso durante casi dos años en Buenos Aires, por haber participado en la sulevación del ejército de Lavalle–, Ascasubi dará a la imprenta las siguientes gacetas:

- El Gaucho en Campaña* (30/09/1839, 4 números)
- El Gaucho Jacinto Cielo* (14/07/1843, 12 números)
- Aniceto el Gallo* (19/05/1853-03/09/1853, 1858)

A diferencia de Pérez, Ascasubi sí conoció su obra reunida. En una primera instancia, luego de Caseros, recopiló lo publicado en hojas sueltas y periódicos en dos tomos, con el título: *Trobos de Paulino Lucero, o colección de poesías campestres, desde 1833 hasta el presente* (Buenos Aires, Imprenta de la Revista, 1853). Más adelante, residiendo en París por envío diplomático del presidente Mitre, volvió a reunir y editar su producción gauchesca en tres tomos (París, Dupont, 1871-1872): *Santos Vega o los mellizos de la Flor* (tomo I); *Aniceto el Gallo* (tomo II), y *Trovos de Paulino Lucero* (tomo III). El primer tomo era la culminación de un largo poema narrativo, el de Los Mellizos, que había comenzado a escribir en la década de 1850;¹² el segundo reunía la producción pos-Caseros, y pos apoyo a Urquiza –como Sarmiento y otros, Ascasubi brindó primero su apoyo al General entrerriano, para luego tomar distancia–, que había escrito en la gaceta de homónimo nombre. Y el tercero volvía a reproducir, con algunos agregados y muchas intervenciones, los *Trobos...* de 1853.

A diferencia también de Pérez, Ascasubi contó con su biografía –construida por momentos de anécdotas rayanas con lo fabulesco–.¹³ De ella, nos interesa saber que Hilario Ascasubi participó tempranamente en los quehaceres de la imprenta y de la guerra: fue el encargado de la imprenta salteña en 1824 –que no fue otra que la célebre Imprenta de los Niños Expósitos, cedida por Buenos Aires, que ya había renovado la imprenta estatal–, y se alistó en el ejército de José María Paz, que en 1825 lucharía contra el Imperio del Brasil.

Esos datos interesan para dar carnadura a la figura del escritor, que podríamos metafóricamente describir como la del “gaucho letrado”. No, obviamente, porque Ascasubi fuera un gaucho; sino porque, al igual que Hidalgo y Pérez, Ascasubi también conoció de cerca el submundo del gauchaje, porque conoció de cerca los ejércitos de la patria –primero con Paz y Lavalle, luego, durante el sitio de Montevideo, con Fructuoso Rivera–.

También interesa por el contraste con su antecesor y enemigo político: mientras que, según vimos, *El Gaucho* construía su autobiografía pasándose del bando “traidor” (Lavalle) al bando federal (Dorrego, Rosas), los gauchos de Ascasubi (Jacinto Cielo, Paulino Lucero) se construyeron ideológicamente en base a la experiencia soldadesca de su creador.

¹² Santos Vega (cantor legendario del Río de la Plata, a quien el joven Bartolomé Mitre le dedicó un poema en 1838), es el narrador del poema, y cuenta la historia de los crímenes de un bandido, Luis Salvador, criado con su hermano Jacinto en la estancia “La Flor”, cerca de Chascomús, en la provincia de Buenos Aires.

¹³ Escribieron sobre Ascasubi: el excéntrico Bénédicte Gallet de Kulture, hermano del secretario de la Legación argentina en París, con el folleto *Quelques mots de biographie et une page d'histoire. Le colonel Don Hilario Ascasubi*. Paris, Librairie Parisienne, 1863; Manuel Mujica Láinez, que toma mucho de su antecesor: *Vida de Aniceto el Gallo*, Buenos Aires, 1943. Y Lily Sosa de Newton, que escribió la biografía más completa, *Genio y figura de Hilario Ascasubi*, Bs. As., Eudeba, 1981. Una de esas anécdotas, recuperada supuestamente por Gallet de Kulture de boca de Ascasubi, es su encuentro en Tucumán con Facundo Quiroga.

Unitarios y federales tienen sus homólogos en los bandos de “colorados” y “blancos” de Montevideo –división partisana que perdura hasta hoy–. Luego del malogrado liderazgo de José Gervasio de Artigas del período de la Independencia, para nuestro interés hay dos nombres que se destacan en la arena política oriental: Fructuoso Rivera y Manuel Oribe. Ambos, en un comienzo, artiguistas. Ambos presidentes constitucionales de Uruguay. Oribe, sucesor de Rivera, candidato incluso de Rivera a la sucesión. Así y todo, fueron los dos protagonistas de un largo enfrentamiento, que comenzó a mediados de la década de 1830 y se extendió hasta la caída de Rosas.

En ese contexto, de gobiernos paralelos, de ejércitos y facciones enfrentadas, debemos situar la lectura de Ascasubi. Muchas de sus referencias bélicas, o sardónicas, no están dirigidas a Rosas, sino a Oribe. Aunque claro que, de ese modo, nombrando a Oribe, Ascasubi, indirectamente, o no tanto, también nombraba a Rosas.

Como observó Josefina Ludmer (1988, p. 171), con las gacetas de Ascasubi la ficción gaucha se vuelve “paradojal”, en tanto se configura un “escándalo del género”: que el enemigo del gaucho sea otro gaucho. Hasta entonces la división entre gauchos patriotas y gauchos no patriotas había recaído en la leve figura emergente del malevo (Hidalgo). Con Pérez, el enemigo estaba claramente (incluso vestimentariamente) identificado. Pero desde la posición de Ascasubi resultaba contradictorio que su adversario fuera el mismo sujeto social que el del denunciante, el gaucho, que podía participar de uno u otro bando, indistintamente.

En consecuencia, la retórica de Ascasubi es una retórica de la segmentación. El gaucho patriota, gaucho unitario –desde la perspectiva de Pérez, la fórmula *gaucho unitario* representaría casi un oxímoron– se recorta del otro, gaucho malo, gaucho federal, a partir de un arsenal de dicterios y (des)calificaciones que parecen multiplicarse a fin de transparentar la línea divisoria entre uno y otro bando. Los gauchos federales, rosistas, son profusamente adjetivados: guaicuruces, salteadores, asesinos, montoneros, matadores, gamonales, mashorqueros, degolladores. Los adjetivos se adhieren a Rosas, por cierto, como la síntesis del mal: Rosas es tirano, asesino, degollador, tigre cebado, cobarde, traidor. Esas cualidades se transmiten a sus gauchos rosines. (Por contraste, como observó atinadamente Ludmer, los apellidos de los gauchos de Ascasubi se inscriben en el universo celestial de la patria: Cielo, Santos, Lucero, Dios).

Esa operación se apaña, además, mediante una relación distinta (a la de Pérez) con la prensa seria. Mientras que el autor de *El Torito...* no dudó en salir al cruce de la prensa oficial de Buenos Aires (trifulcas con *La Gaceta Mercantil*, con *El Clasificador*), la estrategia de Ascasubi fue diametralmente opuesta: sus gacetas y poemas fueron pensados en términos de alianza y de complemento de la prensa unitaria de Montevideo.

Así, las gacetas de Ascasubi se plagan de saluciones y guiños con los periódicos en plaza. En *El Gaucho en Campaña*, por ejemplo:

A los EE del Nacional.
Caballeros Imprentistas,
Patrones del Nacional:

Es de mi gusto ofrecerles
 Mi mas completa amista
 [...]

 El GAUCHO se les ofrece
 No tienen mas que mandar.

La relación de subordinación con la prensa dominante de Montevideo supone una jerarquía: el gaucho se ofrece. Es decir, y traduciendo: la Campaña del gaucho consiste en un complemento gaucho a los universales de la patria (en este caso, las ideas de exiliados y unitarios) propagados ya por la prensa culta de entonces. En consonancia con ese ofrecimiento, el pedido de disculpas: el tópico de la falsa modestia que hemos visto ya funcionando en Hidalgo (y, en parte, también en Pérez), pero que es común desde el inicio del género: “Solo les quiero encargar / Me crean que si cometo / Alguna barbaridad / Nacerá de mi inorancia / Y no de mi voluntá”.

Ascasubi es a la oposición de Rosas, lo que Hidalgo para los criollos de la Revolución. Se sabe que varias piezas fueron escritas a pedido, como por ejemplo la “Media caña del campo para los libres”, que lleva la siguiente aclaración:

ADVERTENCIA

La composición siguiente me fue exigida en Montevideo por mi respetable amigo el Dr. Florencio Varela, quien á costa la mandó imprimir con profusión para mandare como un obsequio al Ejercito Argentina Libertador que en esos días invadió el Entre-ríos á las órdenes del valeroso General D. Juan Lavalle.

Las “advertencias”, como los “prólogos”, son paratextos material y literariamente más cercanos al universo libresco que al del periódico (famosa es en este sentido la “Advertencia” con que Esteban Echeverría decide acompañar, en 1837, a “La cautiva”). Son textos que prevén, sobre todo en su formato prosístico, a un lector culto, urbano, letrado.

“La mas lebe parola...”

¿Cómo explican los gauchos de Ascasubi esa contradicción insalvable, la segmentación entre gaucho bueno y gaucho malo, no como flagelo moral sino como secuela partisana?

En la misma primera entrega de *El Gaucho en Campaña* hay un diálogo entre los gauchos Jacinto y Simón que ocupa tres de las cuatro páginas del periódico, y que parecería haber sido pensado, entre otras cosas, para introducir y abordar el tema.

De modo similar a como en el *Diálogo patriótico interesante...* (de Hidalgo) el gaucho Ramón Contreras pide explicaciones a su compañero Chano sobre las desavenencias y desgracias ocurridas pos-Revolución, el gaucho Simón pregunta a Jacinto: “¿es posible? [...] / que nuestros mismos hermanos”. La pregunta inaugura el sesgo atónito del caso, que podría me-

dirse con los famosos versos de Hernández: “Los hermanos sean unidos”. La respuesta de Jacinto es un muestrario de la compleja dinámica de identificación/rechazo con el sujeto social al que estas gacetas se dirigen; algunos gauchos, dice, lo hacen “por brutos”, otros por necesidad (“tienen la alma en la pansa”); posteriormente se asume un nosotros inclusivo para autoinfligirse la calidad de párvulo, de cándido, al que “la mas lebe parola” convoca y convence para integrarse a las luchas ajenas. Leamos:

Jacinto

Si amigo: la cosa es clara
 y es preciso confesarlo,
 que la causa de estos males
 son unos cuantos paisanos
 que tienen la alma en la pansa
 ó que ya son desalmados,
 algunos lo hacen de brutos
 y otros porque son muy malos,
 y que no quieren vivir
 sino a costa del estado
 como si una sola baca
 diera leche para tantos
 hasta aquí ha sido costumbre
 que se enoje cualquiera diablo
 y saliendo á las cuchillas
 entra á repuntar los gauchos,
 les largan cuatro mentiras,
 y los van redomoneando
 para el fin de su interés:
 nosotros que somos mansos,
 y que de nada entendemos
 sino de bolas y laso,
 a la mas lebe parola
 al instante cabestreamos,
 con la mejor intencion
 y á lo mejor nos hallamos
 desunidos y en cuestion
 metidos en el pantano
 defendiendo que se yó,
 ahora digame ¿á qué diablos
 le seguirán el humor
 a esos revolucionarios
 cuando vivimos en paz? (*El Gaucho en Campaña*, n° 1, 1839)

La docilidad del gaucho (“nosotros que somos mansos”) se opone a la maldad (“otros porque son muy malos”); esa primera división resulta necesaria, y no hace sino enfatizar aquella

que ya había sido insinuada en los poemas de Hidalgo. Gaucho patriota vs. gaucho malo. Ahora bien: la condición genérica de “mansos” e ignorantes (“nada entendemos”) coloca al gaucho en la posición subordinada del infante, del que necesita que le expliquen (en este caso, la política, claro, porque de “bolas y laso” es un entendido), de modo que contradice aquella otra figura del gaucho patriota (escrito: Chano) que surgió con Hidalgo.

Si “la mas lebe parola”, esto es, la mínima palabra, es capaz de acicatear el compromiso del paisano, esto se debe no sólo a su condición de afabilidad o mansedumbre, sino también –y sobre todo– a su ingenuidad, a su disponibilidad. En el universo significativo de la gauchesca (aunque también del romanticismo) ingenuidad puede ser sinónimo de sencillez, y por extensión, de simpleza. Como sea, en esta imagen el gaucho es arreado no sólo por las levas, sino también por las ideas de los otros (los letrados, los revolucionarios, los caudillos). Según esta imagen, la política (ajena al gaucho, como ajenos son los ideales revolucionarios) funciona como la leva: arrea gauchos como ganado (en célebre metáfora gauchesca). El gaucho, entonces, permanece ajeno a la política. La consecuencia de ello es la necesidad de tutelaje.

Ascasubi parece reproducir un viejo esquema ilustrado, que ya estaba en las proclamas revolucionarias destinadas a los indios: el que supone falta de discernimiento o candor en los sujetos subalternos. La participación del gaucho en la guerra política (unitarios vs. federales) aparece en esta tirada de versos como una participación injustificada. El efecto generalizado es incontestable: la “campana” del gaucho (unitario) de Ascasubi no escapa de esa lógica utilitaria. Podría decirse incluso que Ascasubi retorna con mayor énfasis al didactismo inicial de Hidalgo.

Museo del horror

Otra serie de poemas escapan a ese didactismo flagrante; son los poemas en que “habla” el enemigo, y en eso Ascasubi está un paso adelante. La ventriloquia doble de la gauchesca de Ascasubi es notable: no sólo hace hablar a un gaucho, sino que esa “voz” procura reponer el tono, la jerga, los giros de la lengua del enemigo. Entre esos poemas se sitúan “Isidora, la federala y mashorquera, que en su versión original se tituló “La ausencia y cuidado con la Isidora” (*El Gaucho Jacinto Cielo*, n° 4, p. 2), y “La Refalosa”, quizás el poema más conocido del repertorio de Ascasubi y el más recordado de este período de la gauchesca.

En “Isidora, la federala...”, pieza publicada en tres partes (es decir, en entregas), asistimos al despliegue de la representación del enemigo en varios niveles: por un lado, la descripción femenil del personaje, la cual, reponiendo los valores y prejuicios de época, es en realidad una representación de lo anti-femenil (además de su caricatura física y modélica, que la asimila a lo grosero, Isidora participa de la política activa, es decir es de “armas tomar”, de hecho, es una espía; basta comparar a Isidora con los personajes femeninos de

Amalia para tener noción de la estilización negativa que produce el poema);¹⁴ junto con esa descripción también se da una descripción implícita del oficio de “bombero”, es decir los servicios de espionaje del rosismo.

Por otro lado, el poema hace hablar a sus protagonistas, les da la palabra (“habla” Isidora, Corvalán, Manuelita, Rosas), con lo cual la imagen se construye apelando las voces de los otros.

Por último, ya en la segunda parte del poema, el lector se adentra al interior doméstico del terror público: las lonjas de piel, las orejas, las cabelleras, las cabezas cortadas (Zelarrayán) forman un relicario federal (son las alhajas del rosismo), y con esa metáfora implícita se deshumaniza –se vampiriza, incluso– al enemigo. Los restos de las víctimas son presentados como trofeos exhibidos en una vitrina. Un museo del horror, en el enclave del poder rosista, y una figura de Rosas que, como se entreveía en *El Gigante Amapolas* (1839) de Juan Bautista Alberdi, aparece recluso, escapando de la voz (y la mirada) pública, y cuya mayor potestad reside en el secreto. Cuando Isidora ve al General perturbado por el avance enemigo, es decir cuando ve lo que nadie debería ver, firma su sentencia de muerte. Una muerte que acompaña, como ocurre con “La Refalosa”, sarcástica, la carcajada del verdugo.

Sobre “La Refalosa” se ha escrito suficiente. “La primera fiesta del monstruo” la llamó Ludmer, enlazándola con el conocido cuento de Borges-Bioy Casares. Y luego, como habrán visto, completa la serie (serie de violencia, horror y literatura) con *El Fiord*, de Osvaldo Lamborghini.

El poema es de una eficacia inusual. Esa eficacia tiene que ver con la estrategia comunicacional que utiliza Ascasubi: reproducir la lengua del otro, del enemigo, como si fuera el otro. Es decir, la subjetividad del autor se coloca por un momento en el lugar de la del mazorquero, se mimetiza. La violencia de la práctica de la tortura es representada de modo impactante entre otras cosas porque Ascasubi cede la voz completamente al otro, impostando no sólo la verba de la amenaza sino también los sentimientos del victimario.

La refalosa, como la media-caña o el cielito, era también una danza, proveniente de la zona andina. Una vez apropiada por las luchas civiles, se convirtió en metáfora de suplicio y expresión visual de crueldad (las víctimas “resbalaban” en su propia sangre).¹⁵

Danza y música. “Tocar el violín” era una metáfora de la práctica ejecutoria de la refalosa –la tortura y la muerte–, práctica que toma su nombre de aquella danza popular que solía acompañarse con ese instrumento (recordemos, de paso, el oficio de violinista de Pancho Lugares Contreras, redactor de *El Gaucho*). El poema realiza así una constelación con lo musical: “musiquería” se dice para referir los gritos de dolor y de espanto, los clamores, la verba del suplicio. Toda esa bestialidad (el sujeto torturado se animaliza: patas en lugar de pies, cogote), produce risa, carcajadas, algarabía. La muerte se vive como fiesta: la fiesta del

¹⁴ Quizás Isidora encuentre un punto de comparación con María Josefa Ezcurra, personaje histórico que en la novela de José Mármol aparece representando lo anti-femenil.

¹⁵ La refalosa también era conocida como rastrera, cepillada o escobilla, denominaciones todas que hacían referencia al deslizamiento de los pies en el zapateo.

monstruo. Esa “jarana” mortuoria es lo que, tal vez, mayor impacto causa del poema, generando una torsión de los géneros y de la subjetividad: la muerte, el suplicio, la tortura prevén, como apuntó Lamborghini, seriedad, no comicidad.¹⁶

Contexto de edición

A diferencia de Pérez, Ascasubi combina de modo recurrente prosa y verso. Siempre hay un breve título, que introduce la materia en prosa, y luego la tirada de versos. Hay que ver de qué modo se relacionan esas dos formas de escritura.

Asimismo, también las gacetas de Ascasubi demuestran un interés (una búsqueda) por un discurso iconográfico que logre interpelar a sus destinatarios. Puede comprobarse, por ejemplo, en el pasaje del número 3 al 4 de *El Gaucho Jacinto Cielo*, cuya viñeta, más próxima ahora al título, muestra a un gaucho montando un caballo y revoleando unas boleadoras:



La reciente edición facsimilar de las gacetas de Ascasubi realizada por Pablo Roca ofrece la posibilidad de leer sus poemas en su contexto material, es decir en el modo en que fueron dados a conocer por primera vez. Esa lectura situada puede aproximarse al intercambio efectivo que pudieron haber tenido los lectores de Ascasubi.

Un ejemplo de ello es la tirada del poema de la Isidora. El poema se publica en tres entregas de *El Gaucho Jacinto Cielo*. La que figura como “1° Parte” en la edición libresca de los *Trovos* de 1853 corresponde a la primera entrega, aparecida en el número 4 del periódico. La “2° Parte” del poema en realidad se publica en dos entregas distintas, seguidas, en los números 6 y 7. La primera entrega del periódico (que coincide con la 1° Parte del poema) es la que narra la salida del Buceo de Isidora. La segunda narra la llegada, y la tercera se inicia cuando Isidora es introducida a la casa de Rosas por su hija Manuelita.

¹⁶ En “El gauchesco como arte bufo”, Leónidas Lamborghini atribuye a la gauchesca una capacidad distorsiva, corrosiva. Con “La Refalosa”, sostiene, asistimos a un desbarajuste del orden natural. Y acota: nuestra subjetividad está preparada para “aceptar lo trágico desde el lado de lo serio, pero no desde lo cómico” (2003 [1985]), p. 115).

Entre la primera entrega (número 4) y su continuación (números 6 y 7) se publica en el periódico “La Refalosa” (número 5). Si la saga se lee de este modo, es decir de acuerdo a su edición original en la gaceta, puede presumirse que la potencia significativa de “La Refalosa” se expande, contamina la otra pieza, la determina. El museo del horror de la casa de Rosas visitada por Isidora es como el telón de fondo de la amenaza mazorquera. La primera carcajada, la del Presidente Oribe en “La Refalosa”, anticipa así a la de Rosas: “Fría estaba y desangrada” (Isidora), “Pero Rosas con todo eso / se agachó, le pegó un beso / y largó una carcajada”. La risa de Rosas retoma y sintetiza, como colofón, la del mazorquero.

La comunicación es folletinesca; los géneros de intercambio de la prensa (comunicados, remitidos, correspondencias) expanden las escrituras gauchas, y los sentidos de la lectura (o escucha) se multiplican.

Referencias (obras citadas)

- Ansolabehere, P. (2014). Hidalgo: autor y personajes. En Loreley El Jaber y Cristina Iglesia (directoras), *Una patria literaria. Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), Vol. I (293-320). Buenos Aires: Emecé.
- Ascasubi, H. (2019). *Gacetas gauchas. Edición facsimilar 1830-1843*, Edición y Prólogo de Pablo Rocca. Montevideo: Estuario.
- Ayestarán, L. (1949). *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)*. Montevideo: Instituto N. de Investigaciones y Archivos Literarios,
- Becco, H. (1967). *Nacimiento de la poesía gauchesca, Historia de la literatura argentina*, Capítulo, 7. Buenos Aires: CEAL.
- Gallet de Kulture, B. (1863). *Quelques mots de biographie et une page d'histoire. Le Colonel Don Hilario Ascasubi*. Paris : Librairie Parisienne.
- Gutiérrez, J. M. (1846). *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo. Parte lírica*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, Calle de la Aduana.
- Lamborghini, L. El gauchesco como arte bufo. En Julio Schwartzman (dir.), *La lucha de los lenguajes* (105-118), volumen 2 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Lucero, N. (2003). La guerra gauchipolítica. En Julio Schwartzman (dir.), *La lucha de los lenguajes* (16-37), volumen 2 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Mujica Lainez, M. (1943). *Vida de Aniceto el Gallo. Hilario Ascasubi*. Buenos Aires: Emecé.
- Praderio, A. (1986). *Bartolomé Hidalgo. Obra completa*. Montevideo: Colección Clásicos Uruguayos, Ministerio de Educación y Cultura.

Rodríguez Molas, R. (1957). *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*. Buenos Aires: Clío.

Sarmiento, D. F. (1961 [1845]). *Facundo*, reedición ampliada de Alberto Palcos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Schvartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Sosa de Newton, L. (1981). *Genio y figura de Hilario Ascasubi*. Buenos Aires: Eudeba.

CAPÍTULO 2

Lecturas del *Facundo*

Hernán Pas

Edición y recepción

Por varias razones, algunas de las cuales examinaremos aquí, el *Facundo* es un texto inagotable, cuya vitalidad y actualidad, similar a las de “El matadero” de Echeverría, se apoyan en el juego ambivalente entre lo literario y lo político. La “actualidad” del *Facundo*, como señala Noé Jitrik en el Prólogo a la edición de Biblioteca Ayacucho, reside en la transposición de su aparato intelectual a la realidad latinoamericana y, al mismo tiempo y centralmente, en la inmanencia textual que la hace posible. En definitiva, el *Facundo* es un *clásico*.

Pero ese carácter inagotable también posee su manifestación material, finita. Desde la frase manuscrita hasta su versión tipográfica, y desde ésta hasta múltiples correcciones y modificaciones sucesivas, el *Facundo* ha sido un texto cambiante. De las varias modificaciones entre la primera (1845) y las ediciones ulteriores (1851, 1868, 1874, 1888-89) se ha ocupado ya la crítica. Puede consultarse, por ejemplo, el muy informado y detallado trabajo de Guillermo Ara, “Las ediciones del *Facundo*”, publicado en la *Revista Iberoamericana* a fines de la década de 1950.

El trabajo de Ara estuvo basado en la edición anotada de Alberto Palcos de 1938 (edición de la Universidad Nacional de La Plata), de modo que la reedición ampliada de esta última por Ediciones Culturales Argentinas de 1961 contempla y reconsidera muchas de las observaciones del primero.

Pero además de los cambios y variantes entre una y otra versiones librescas, Ara señalaba en su temprano trabajo un punto que habrá que considerar: que el *Facundo* en folletín, es decir tal como se publicó en las tiradas de *El Progreso*, difiere de su primera edición en libro. Además de las correcciones de Sarmiento, Ara observaba una diferencia notable: la edición *princeps* culmina con el capítulo titulado “¡Barranca-Yaco!”.

Ara adujo no haber realizado, por impedimento material, una confrontación total entre folletín y libro, por lo cual su observación quedó, a fines de los años cincuenta, a la espera de una confirmación futura.

Esa confirmación llegó finalmente con el trabajo de Elizabeth Garrels, “El *Facundo* como folletín”, que fue el primero –publicado también en la prestigiosa *Revista Iberoamericana*– que se propuso leer al *Facundo* enteramente en las páginas de *El Progreso*.¹⁷

Del análisis de Garrels se desprenden al menos dos cuestiones relevantes.

La primera relativa al modo de publicación: si bien el *Facundo* no puede ser considerado estrictamente un *roman-feuilleton*, puesto que las condiciones de producción distan de ser las del género, es evidente que Sarmiento se aprovechó de elementos de su estética para captar la atención de los lectores.

El folletín, que nació pegado a las artes teatrales y las *Varietés*, se caracterizó por su fragmentarismo, la deliberada creación del *suspense*, y el despliegue también deliberado de la estética melodramática, es decir oposiciones –y tematizaciones– fuertes del universo moral (el mal/el bien, el héroe/el villano) y tramas artificialmente rebuscadas, con finales que en general buscaban satisfacer las expectativas de los lectores.¹⁸

Algunos de los elementos vinculados con el melodrama se ven en varios pasajes del *Facundo*, por ejemplo, en la historia de Severa Villafañe que Sarmiento narra en el capítulo X (“Guerra social”), y a la que denomina “romance lastimero”, “cuento de hadas”. También lo fragmentario está presente en el *Facundo*: Sarmiento debe retomar en varias ocasiones lo antedicho para que el lector no pierda el hilo de sus argumentos. Por otro lado, según Garrels, que lee los cortes de entrega a entrega, Sarmiento al parecer buscó crear algún efecto en el lector aprovechando los beneficios del *suspense*.

La segunda cuestión, vinculada también con el formato, tiene que ver con lo observado por Guillermo Ara. También para Garrels, el *Facundo* termina con el capítulo “¡Barranca-Yaco!”. Así, los siguientes dos capítulos, “Gobierno unitario” y “Presente i porvenir”, serían anexos que Sarmiento incluyó en la primera edición libresca, luego de su publicación en *El Progreso*. Y, en efecto, si se examina el diario *El Progreso* se verá que la última entrega es en realidad un suplemento que incluye una parte del capítulo “Ciudadela” y, como se dijo, el capítulo final “¡Barranca-Yaco!”, tal como se ve en la imagen siguiente:

¹⁷ *Revista Iberoamericana*, Número especial dirigido por Beatriz Salo, Vol. LIV, Núm. 143, abril-junio 1988, pp. 419-447. En este mismo número se dio a conocer el ensayo de Julio Ramos “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, que luego se convertiría en el capítulo segundo de su *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

¹⁸ Al principio, el folletín era una sección –la inferior– del periódico, donde recalaban textos variados cuya principal condición era no abordar temas políticos. En general, la fundación en 1836 de *La Presse* de Émile de Girardin –junto con *Le Siècle*, de A. Dutacq– suele ser la fecha estipulada en los estudios dedicados al tema como la del inicio del género. No obstante, el primer folletín en sentido estricto, *Le Capitaine Paul*, de A. Dumas, apareció en *Le Siècle* entre el 30 de mayo y el 23 de junio de 1838. Y recién en la década siguiente el *roman-feuilleton* cobraría alcance mundial de la mano de Alexandre Dumas y Eugène Sue. En Latinoamérica, por mucho tiempo, la sección siguió alternando textos misceláneos y folletines (la mayoría de las veces extranjeros). Antes de la primera entrega del *Facundo*, *El Progreso* venía publicando en su folletín la novela *Rienzi, el último de los tribunos*, de Edward Bulwer-Lytton.

impreso con anterioridad a la llegada de noticias relevantes), acompañaban, muchas veces de modo separado, a la edición del día.

Este final sería, en consecuencia, una muestra del apego por parte de Sarmiento a lo literario –al efecto de lectura–, en el sentido en que resulta más potente la narración del final trágico de su protagonista que los datos meramente históricos (Sarmiento, observó Jitrik en este sentido, trata más de convencer que de demostrar). Es muy probable que Sarmiento tuviera en mente algunas ideas o párrafos de los últimos capítulos, pero resulta convincente que esa primera edición en el folletín de *El Progreso* culmine ni más ni menos que con la muerte de su héroe.



Facundo en folletín. Primera entrega

Biografía como historia (del *Aldao* al *Facundo*)

“La historia del mundo es la biografía de los grandes hombres”. La frase pertenece al escocés Thomas Carlyle. La hizo famosa en un libro también famoso, *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* (*Sobre los héroes, el culto al héroe y lo heroico en la historia*), resultado de una serie de conferencias dictadas en 1840 y publicadas en libro al año siguiente. La visión ciertamente conservadora y medievalista –como a August Schlegel, a Carlyle el culto romántico de los orígenes lo llevó a despreciar los incipientes movimientos de masas modernos– que residía en esa fórmula no impedía que la misma registrara una tendencia intelectual muy expandida por entonces, a saber: la consideración de la biografía como retrato del drama histórico.

Aun en posiciones encontradas respecto del mejor “modo de escribir la historia”, la idea de que una figura sobresaliente, así como un episodio único, podía contener la historia en sí no

deja de ser una idea compartida. En Chile, durante el exilio de Sarmiento, hubo una célebre polémica alrededor de este tema. Las posiciones se vieron representadas bipolarmente por Andrés Bello, el mayor articulador del discurso público chileno, y por su joven discípulo José Victorino Lastarria. Bello culminó la polémica con dos recordados artículos, que suelen ser citados con frecuencia: “Modos de estudiar la historia” y “Modos de escribir la historia”.

Ahora bien, lo que nos interesa aquí es el denominador común de esas posturas enfrentadas. Al terciar en el debate, Bello defendía, por ejemplo, la preeminencia de las biografías de figuras célebres: “la vida de un Bolívar, de un Sucre, es un drama en que se juegan todas las pasiones, todos los resortes del corazón humano, y a que la concentración y la individualidad dan un interés superior” (1957 [1844]: 159-160).

En ese aspecto, Bello y Sarmiento coincidían. De hecho, resuenan allí las palabras sobre Bolívar que abren el *Facundo*. Pero, además, ni Bello ni Sarmiento (ni, más tarde, Bartolomé Mitre) dejarán de entender que la biografía, además de ser historia, podía asimilarse también al drama. Es decir, la biografía no era sólo un modo de la historia, sino que era el mejor modo de transmitir los sucesos históricos. Se aproximaba, en ese sentido, al romance: imaginación, drama, epopeya fueron términos que acompañaron los argumentos a favor de la biografía. El sujeto biografiado por Sarmiento, y esta era una diferencia sustancial al modelo de Bello, era sin embargo un caudillo de provincias, que lejos estaba de alcanzar la altura épica de los prohombres de la patria.

En una serie de textos tempranos que Sarmiento escribió durante su exilio chileno, el futuro autor del *Facundo* ensayó argumentos a favor del género biográfico. En diciembre de 1841, al publicar una nota necrológica sobre el chileno Manuel Salas apuntó como al pasar una sentencia que pareciera calcada de las conferencias de Carlyle: “la biografía es la materia prima de la historia”.¹⁹ Pero no sólo eso: ya había ahí la idea de que las grandes figuras son como epítomes de la historia. Escribió en ese mismo artículo: “Los grandes hombres son partes visibles, que [la historia] coloca en sus cuadros, para hacerles desarrollar los sucesos i desenvolver las instituciones; ellos representan las ideas, los instintos, las creencias i las necesidades de los pueblos” (*ibídem*).

En otro texto, “De las biografías”, publicado también en *El Mercurio* chileno en marzo de 1842, Sarmiento sostuvo: “La biografía de un hombre que ha desempeñado un gran papel en una época i pais dados, es el resumen de la historia contemporánea” (Sarmiento, *Obras*, 1909 I [1842]: 184).

A pesar de la proximidad de ideas, no es probable que Sarmiento haya leído a Carlyle. En verdad, no lo sabemos.²⁰ Lo que sí sabemos, en cambio, es que esas ideas forman parte de una nueva manera de concebir la historia, que coloca a la biografía como su principal instru-

¹⁹ “Don Manuel Salas”, publicado en *El Mercurio*. Ver *Obras*, tomo III, p. 220.

²⁰ Carlyle había publicado, en 1837, una historia de la revolución francesa (*The French Revolution: A History*), que circuló primeramente en diversas publicaciones periódicas, como por ejemplo la *Edinburgh Review*, revista que llegaba a Buenos Aires y a Santiago de Chile. En el prefacio de esa historia el culto del héroe ya estaba diseñado.

mento. (Las tensiones entre biografía e historia existieron desde la antigüedad, incluso como modelos opuestos, por ejemplo, entre Plutarco o Tucídides, y tuvieron distintas resoluciones a lo largo del tiempo. A comienzos del XIX, la biografía de los grandes hombres –César, Napoleón– comienza a ganar los intereses de los historiadores, en particular entre los historiadores franceses del llamado eclecticismo). Parafraseando a Tulio Halperín Donghi, podríamos decir: si Sarmiento pudo internalizar las ideas de Carlyle es porque estaba preparado para recibirlas.

El rasgo sobresaliente de una biografía es, para Sarmiento, su función didáctico-moral: “el compendio de los hechos históricos mas al alcance del pueblo i de una instrucción mas directa i mas clara” (*ibidem*, p. 185). El carácter ejemplar de la vida de un “gran hombre”, señala Sarmiento, que logra compendiar los intereses y hechos más importantes de su época es el mayor recurso de instrucción popular del que una sociedad puede disponer. Es conocida su admiración por la vida de Franklin quien, a su vez, como lo dice en este artículo, “había sido influenciado por la temprana lectura de las vidas comparadas de Plutarco”.

La biografía, entonces, como un modo popular de la historia. Y un modo ciertamente romancesco. Y como un género popular. De hecho, Sarmiento comenzó a publicar en *El Progreso* una serie de biografías de hombres célebres (desde Adriano hasta Lord Wellington) y al finalizar esa serie dio lugar a su biografía de Aldao, antecedente más inmediato de su vida de Facundo Quiroga.

En efecto, la biografía del *General frai Félix de Aldao* se publicó dos o tres meses antes del *Facundo*. Hay que leer el *Aldao* para percibir el tipo de modelo narrativo en el que pensaba Sarmiento al escribir el *Facundo*. La biografía de Aldao es como la antesala, el pre-texto del *Facundo*, donde se ven en esbozo algunos de los principales recursos narrativos que serán desplegados luego, aunque en “crudo”: por ejemplo, la caracterización del fraile, algunas anécdotas demasiado pintorescas que exhiben el grado de barbarie del caudillo (p. e., el episodio de la hija de Osan: Osan, caudillo federal fiel a Aldao, es abatido en batalla, y el fraile manda a buscar a su hija, “niña de catorce años, con quien pasó tres días en su tienda”); o el modo en que Sarmiento narra la valentía, la bravura y la destreza del fraile en la lucha cuerpo a cuerpo:

Un hecho citaré que merece un lugar distinguido entre los muchos que ocurrían en aquella época de hazañas estupendas. En la persecución que siguió a la batalla de Maipú, un granadero español de una talla gigantesca, se abrió paso por entre centenares de enemigos que le precedían y rodeaban por todos lados; cada golpe de su terrible sable echaba un cadáver mutilado a tierra; un círculo vacío en derredor suyo mostraba bien a las claras el terror que inspiraba, y los vencedores todos que habían pensado traspasarlo, habían pagado con la vida su temeridad. El valiente Lavalle lo seguía a corta distancia, y por confesión suya, sentía flaquear su valor romanesco cada vez que el calor de la persecución lo conducía a aproximársele demasiado. El teniente Aldao los alcanza, ve al terrible español, se lanza sobre él, y cuando sus compañeros esperaban verle caer abierto en dos, le ven parar el tremendo sablazo que le mandaba el gra-

nadero, y hundirle en seguida y revolverle hasta el puño en el corazón repetidas veces la espada (*Obras*, VII, p. 244)

Pero el *Aldao* también es un modo de percibir la distancia con el *Facundo*. En este, a diferencia de aquel, Sarmiento despliega con mayor eficacia su sistema narrativo, aquel principio de estructura compositiva que, como analiza Sandra Contreras y veremos luego, define la escritura del *Facundo* como un modo de narrativa que se nutre del melodrama y el folletín, géneros propios de la modernidad y de la (futura) cultura “masiva”.²¹

La recepción inicial (de Gutiérrez a los *Escritos póstumos* de Alberdi)

“(…) sus páginas habrían sido entonces tan históricas con el título de Novela como lo son ahora con el de Biografía”.
Juan María Gutiérrez. EL MERCURIO, 1845.

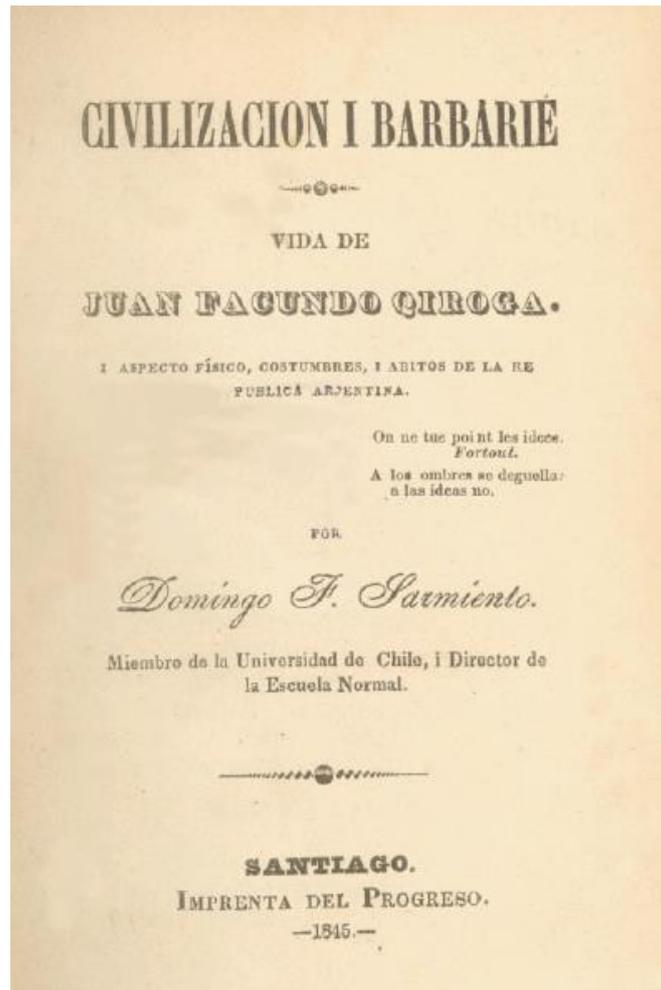
“(…)”; por ahora menos que el valor literario debe buscarse en *Civilización i Barbarie* las ideas y los hechos cuya relación da a este escrito un interés no común”.
Charles de Mazade. REVUE DE DEUX MONDES, 1846.

La recepción contemporánea del *Facundo* fue ambivalente, si no condenatoria, en particular por los integrantes más conspicuos de su generación.

Esa ambivalencia, o, en algunos casos particulares como los de Echeverría, Gutiérrez, Alberdi, abierta reprobación, responde a lo que podríamos llamar el “recurso del método”. Es decir, más allá del contenido ideológico explícito, de su protesta contra el caudillismo (y en especial de Rosas, su sistematización) y contra las luchas civiles que retrasaban la constitución nacional, ideas compartidas por toda su generación (también la unitaria), había algo en el orden de la escritura, en el orden de la resolución estética que no convencía a sus interlocutores selectos.

A poco de su aparición en formato libro, a comienzos de julio de 1845, el *Facundo* recibió los primeros comentarios críticos en la prensa. Juan María Gutiérrez, en *El Mercurio* de Valparaíso; Carlos Tejedor en *El Progreso* de Santiago (el diario de Sarmiento), B. Mitre, más tarde, en *El Nacional* de Montevideo.

²¹ Las comillas procuran tomar distancia de un flagrante anacronismo. En Santiago de Chile, cuando se publica el *Facundo*, los periódicos apenas vendían entre 300 y 500 ejemplares, la mayor parte de ellos por suscripción oficial, esto es, por prebendas del Estado. La capacidad lectora de la sociedad chilena, como la rioplatense, distaba abrumadoramente del canon europeo. En este sentido, la inclinación de Sarmiento por las formas masivas de comunicación que observa Sandra Contreras, esto es, su fascinación con la prensa, con el folletín, debe ser pensada en términos de una formulación futura, el deseo de lo por venir.



Primera edición. Imprenta del Progreso, Santiago, 1845.

Esos comentarios fueron elogiosos, destacando su “originalidad”, sus descripciones de la naturaleza, su interpretación del conflicto civil a través de una fórmula historicista emblemática: la lucha entre civilización y barbarie.

Hubo en ellos, no obstante, la cortesía de la camaradería. En un episodio ya canónico de su recepción, Juan María Gutiérrez confiesa en carta privada a Alberdi que aquello que escribió en el periódico *El Mercurio* no lo sintió, que escribió, dice, sin haber leído:

Lo que dije del *Facundo* en el *Mercurio*, no lo siento, escribí antes de leer el libro: estoy convencido de que hará mal efecto en la República Argentina, y que todo hombre sensato verá en él una caricatura: es este libro como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras: el *matadero*, la mulata en intimidad con la niña, el cigarro en boca de la señora mayor, etc. etc. La república Argentina no es charca de sangre: la civilización nuestra no es el progreso de las Escuelas primarias de San Juan.²²

²² En este y otros casos, uso la versión de los documentos reproducida por Alberto Palcos en su edición del *Facundo*.

El fragmento, más allá de su confesión, es importante porque pone en escena las lecturas que formaban la biblioteca de entonces. Pinturas que hacen los viajeros, dice Gutiérrez; y luego las enuncia. Allí aparece sintomáticamente el *matadero*. Lo cual coloca al *Facundo* junto con el texto inédito entonces de Echeverría.

A partir de ello, Adolfo Prieto pudo imaginar –además del entramado entre literatura argentina y relatos de viajeros extranjeros– una hipótesis sobre los motivos que llevaron a Esteban Echeverría a no publicar su “Matadero”. Según esta perspectiva, Gutiérrez –y con él, buena parte de sus discípulos– lo condenaría.

Caricatura llama Gutiérrez a ese modo descriptivo –el de las “cosas raras” – con el que el *Facundo* se aviene.

A pesar de la distancia crítica, compartida por Alberdi como veremos, la reseña de Gutiérrez en *El Mercurio* dejaba ver algunos puntos de una discusión sobre los métodos. Como se ve en el epígrafe citado arriba, para Gutiérrez, como para Alsina, las del *Facundo* son, o quieren serlo, páginas históricas. Una caricatura, sí, de pretensiones historiográficas.

A esta primera crítica sobrevendrían las “Notas” que Valentín Alsina le enviara a Sarmiento para la segunda edición de 1851 –sobre las que nos detendremos en el siguiente apartado–, y los virulentos comentarios de Alberdi en las famosas *Quillotanas* –famosa polémica entre Sarmiento y Alberdi por el rol de la prensa, una vez depuesto Rosas–, comentarios que serían retomados con mayor cuidado por Alberdi en su texto “Facundo y su biógrafo”, parte esencial de la crítica al *Facundo* que pertenece a sus *Escritos póstumos*.

La crítica de Alberdi tiene, al menos, dos niveles claramente diferenciados: uno que discurre sobre los argumentos históricos, otro que observa el método narrativo.

En el primer caso, Alberdi señalará el error de Sarmiento al confundir los polos de su propio esquema, civilización y barbarie; es en Buenos Aires donde radica el poder, no por el caudillismo inherente de Rosas, sino porque allí está el puerto único, la aduana, el comercio exterior concentrado en una sola provincia. La lectura de Alberdi es de estirpe económica: el caudillismo nominal, puesto en un gobernador de una provincia del interior, nunca puede alcanzar, según su lectura, la efectividad del poder público. Sin el puerto, los caudillos son meros administradores de los recursos ajenos (de ahí, sugiere Alberdi, el levantamiento de Urquiza).

El otro foco de la lectura de Alberdi está puesto, como dijimos, en el método narrativo. Como Valentín Alsina, o como Gutiérrez, Alberdi es demoledor en su crítica a la pretensión histórica:

Es el primer libro de historia que no tiene ni fecha ni data para los acontecimientos que refiere.

Es verdad que esa omisión procura al autor una libertad de movimiento muy confortable, por la cual avanza, retrocede, se detiene, va para un lado, vuelve al lado opuesto, todo con el método lógico con que un pescado rompa la onda del mar, o una mosca la del aire (Alberdi, 1897 [1879], p. 277).

Manual del caudillo y del caudillaje, llama Alberdi al *Facundo*. Y a su autor, Plutarco de los caudillos. En línea con la temprana confesión de Gutiérrez en aquella carta privada, dirá: “El

libro del *Facundo* es un matadero, por desgracia no de reses ni de carneros; o más bien, es una carnicería de carne humana, de la cual, no obstante el aseo y las flores y el delantal blanco que se ha puesto el vendedor, para disimular el horro de la sangre, se desprende un olor nauseabundo, que descompone al que no está familiarizado con ese comercio” (*Ibidem*, pp. 289-290).

Plutarco de los caudillos, Sarmiento, dice Alberdi, está familiarizado con ese comercio, el comercio del crimen.

Las “Notas” de Valentín Alsina

“Vd. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera *historia* social, política y hasta militar”, le dice resueltamente Alsina a su interlocutor en la segunda de las 51 notas correctivas que le envía para la segunda edición del *Facundo*.²³

Las Notas de Alsina fueron publicadas por primera vez en la *Revista de derecho, historia y letras*, dirigida por Estanislao Zeballos, en 1901. Luego, Alberto Palcos las incorporó como parte del apéndice a su edición crítica del *Facundo* de 1938 (edición ya mencionada de a UNLP).

Las Notas fueron escritas, se supone, en 1846, luego del pasaje por Montevideo de Sarmiento en viaje a Europa, y enviadas luego a su autor para ser incorporadas a la edición de 1851 (edición claramente afectada por el pronunciamiento de Justo José de Urquiza).

Se ha observado en la respuesta de Sarmiento, que figura como dedicatoria al inicio de esa segunda edición, una coherente –que con el tiempo se volvió inquebrantable– decisión de mantener el espíritu original de la obra, esto es, el modo narrativo, en desmedro de los datos objetivos señalados por su censor. Dice allí Sarmiento:

He usado con parsimonia de sus preciosas notas, guardando las más sustanciales para tiempos mejores i más meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe, desapareciese su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción. (*Facundo*, 1961 [1851], p. 21)

“Obra tan informe”, “mal disciplinada concepción”: como observó Julio Ramos (“Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de Sarmiento”), no debería sorprendernos que las calificaciones a la barbarie (informe, primitiva, indisciplinada) se avengan también en boca de Sarmiento a describir su propia escritura. Al fin y al cabo, dirá Ramos, Sarmiento no sólo ocupa sino que maneja un lugar subalterno a la biblioteca europea; en consecuencia, su originalidad parece residir en los atributos de su “mal disciplinada concepción”.

²³ En todos los casos, cito por la edición de Alberto Palcos, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Sarmiento era consciente de que modificar la parte literaria del *Facundo* –vamos a decir así, aunque la noción de lo literario en época de Sarmiento era más bien difusa, muy ligada a la poesía como discurso refinado– significaba quitarle ese carácter de originalidad, ese *plus* que portaba su interpretación histórica, y que podía despertar el interés de los lectores extranjeros. (En París, confirmará luego con su viaje europeo, se sobresale siendo “rey o autor”).

Hay una anécdota, entre otras, que ilustra esa elección de Sarmiento.

Siendo ministro en EEUU –presidencia de Bartolomé Mitre–, Sarmiento encara la tercera edición del *Facundo* (esta se publicaría en 1868, por la casa editora Appleton, y la secundaria la edición inglesa cuya traducción estuvo a cargo de Ms. María Mann). Indeciso de acometer o no las correcciones diferidas, consulta a Dalmacio Vélez Sársfield; éste –que había conocido de cerca a Facundo Quiroga– responde en una carta de modo categórico: “Me parece que el *Facundo mentira* será siempre mejor que el *Facundo verdadera historia*” (citado en Palcos, p. XVI).

Las Notas de Alsina en general han sido leídas con el fin de contraponer la firme voluntad literaria de Sarmiento. No obstante, una lectura atenta a las Notas podría no sólo confirmar dicha voluntad sino también extraer motivos importantes respecto de las concepciones literarias de la época.

Alsina previene: Ud. es demasiado afecto a los *sistemas*, le dice en la Nota 2. Demasiado sintético, insiste. Es decir, Alsina señala el funcionamiento de los esquemas de pensamiento (civilización / barbarie; ciudad / campo), que fuerzan los datos o argumentos históricos.

Y reconviene: Ud. confunde los episodios, los personajes; Rivadavia no fue forzado a renunciar, renunció por *motu* propio; los bandos no son como Ud. los pinta; no había en Buenos Aires tales milicias, etc. etc.

Pero también es insistente en remarcar las exageraciones, lo hiperbólico, lo fabuloso del relato. “Esto pasa de hipérbole”, dice en Nota 35.

Hay algunas reconveniones que se convierten en pequeños folletos de historia local, incluso testimonial, dado que es el mismo Alsina quien participa de los hechos reconstruidos, como por ejemplo la Nota 26: “Esta nota, pues, no será corta –advierte Alsina–: pero ella mostrará a Ud. la completa falsedad de aquel aserto...” (1961, p. 371). Y lo que sigue son unas diez páginas de explicaciones y puntillosa reposición de datos.

Ahora bien: hay otra zona de las notas que si bien nunca pierde el espíritu rectificador de muestra, sin embargo, la difusa o porosa frontera entre lo histórico y lo literario. Veamos tan solo dos ejemplos. En el capítulo “Barranca-Yaco!”, último de la edición folletinesca, hay un pasaje modificado por Sarmiento que es elocuente al respecto. Se trata del momento en que Facundo llega a Buenos Aires, y “durante su residencia” en la ciudad, “hace algunos ensayos de su poder personal” (Sarmiento, p. 214). El pasaje original, tanto en el folletín como en la primera edición de 1845, decía así:

La policía persigue a un bandido que con el puñal en la mano se defiende de cuatro celadores. Facundo acierta a pasar, por el lugar de la escena, se acerca al contumaz, i lo tiende de una bofetada; lo ace maniatar, i lo acompaña

asta la policía. El general Mancilla, que lo conoce, le da las gracias, i los diarios publican al día siguiente aquel acto de arrojo. Sabe una vez que cierto boticario ha ablado de sus barbaridades del interior con desprecio e insulto. Facundo se dirige a su botica i lo interroga. El boticario le muestra la puerta, i le hace sentir que no está en las provincias. (Sarmiento, 1961, p. 214).

Nuevamente, a fin de mellar la hipérbole mediante el testimonio (el “yo estuve allí”), Alsina dirá que el episodio no fue exactamente como lo narra Sarmiento. Y, en nota número 47, lo cita para reescribirlo:

“Facundo acierta a pasar” etc... No fue exactamente así ese pasaje, acaecido muy de cerca de donde yo me hallaba, y el cual no me parece que se publicó en los diarios. Un hombre con cuchillo en mano no quería entregarse a un sereno (no a cuatro celadores): pasa Quiroga, embozado, como siempre, en su poncho, se para a oír o ver; y súbitamente arroja su poncho, y, sin dar tiempo al hombre, se echa sobre él, lo abraza e inmoviliza. Desarmado, él mismo lo conduce a la policía, sin haber querido dar su nombre al sereno (era de noche), como tampoco lo dio en la policía: pero un subalterno de allí lo conoció, y por ahí se supo (*ibidem*, p. 414).

Como ocurre en otras de sus intervenciones, la reconvención de Alsina apunta a mitigar los rasgos extraordinarios del héroe. Alsina, que dice haber presenciado la escena, corrige: no eran cuatro celadores, sino un sereno. El episodio, sugiere Alsina, no tuvo tal repercusión, no salió en los diarios.

Pero, en cambio, tuvo el beneficio del rumor, y en consecuencia la reconversión pareciera volver más enfática la ascendencia o popularidad del personaje. (El rumor siempre corre más rápido que las novedades impresas).

Entre las notas que Sarmiento dice haber utilizado para la segunda edición, esta figura de modo sugerente. En efecto, Sarmiento la incluye casi sin retoques. La que sigue es la versión corregida, de la segunda edición publicada en 1851:

Quiroga, durante su residencia en Buenos Aires, hace algunos ensayos de su poder personal. Un hombre con cuchillo en mano, no quería entregarse a un sereno. Acierta a pasar Quiroga por el lugar de la escena, embozado en su poncho como siempre; párase a ver, i súbitamente arroja el poncho, lo abraza e inmoviliza. Después de desarmarlo, él mismo lo conduce a la policía, sin haber querido dar su nombre al sereno, como tampoco lo dio en la policía, donde fue sin embargo reconocido por un oficial; los diarios publicaron al día siguiente aquel acto de arrojo. (pp. 214-215).

El testimonio de Alsina –parece entender Sarmiento– es en sí mismo parte del anecdotario, como lo era buena parte de los datos recogidos por sus corresponsales (Antonio Aberastain,

Francisco de Oro, José María Martínez), por lo cual resulta funcional al párrafo en el que, finalmente, Sarmiento le dio lugar.²⁴

El otro ejemplo es paradigmático del funcionamiento de la literatura del siglo XIX. Se trata de un pasaje del capítulo III (“Asociación – La pulpería”), en el que Sarmiento narra las costumbres fatídicas (dar, recibir la muerte) del gaucho. Este es el pasaje:

En cuanto a los juegos de equitación, bastaría indicar uno de los muchos en que se ejercitan, para juzgar del arrojo que para entregarse a ellos se requiere. Un gaucho pasa a todo escape por enfrente de sus compañeros. Uno le arroja un tiro de bolas, que en medio de la carrera maniata al caballo. Del torbellino de polvo que levanta este al caer, véase salir al jinete corriendo seguido del caballo, a quien el impulso de la carrera interrumpida hace avanzar obedeciendo a las leyes de la física. En este pasatiempo se juega la vida, i a veces se pierde. (p. 60).

Como observa Alberto Palcos, en la primera edición el párrafo se clausuraba con la siguiente digresión: “Rosas aún oi no puede abstenerse de estos placeres: corre sobre dos caballos, alza un peso fuerte del suelo en la velocidad de la carrera” (*ibídem*).

En su tercera Nota, Alsina, como de costumbre, cercena la exageración. La corrección dice así:

“Rosas aún hoy... corre sobre dos caballos, alza un peso fuerte del suelo, en la velocidad de la carrera” ... Así será: pero yo jamás he oído de Rosas, ni de nadie, esa gran prueba, y deseara verlo para creerlo. El *maximum* que he oído es alzar, en la *velocidad de la carrera*, un sombrero. Pero sea de eso lo que sea, no es cierto que *aún hoy* (en 1845, ni después), Rosas haga esas pruebas. Desde 1835, lo más que se le ha visto, es galopar un poco, al ir o volver de la quinta. (p. 352)

Alsina hace de Rosas un sujeto pedestre (casi no monta un caballo), oculto, retirado, lejos del mito gaucho. Los rasgos más sobresalientes de ese mito figuran asimismo en algunas de las estampas escritas por los viajeros. Por tal razón, Palcos pudo añadir a esa nota el comentario siguiente: “No estará de más tener en cuenta el testimonio de un observador sagaz e imparcial, el capitán Joseph Andrews, quien en su *Journey from Buenos Aires, through the provinces of Cordova, Tucuman and Salta, to Potosí, etc.* (London, 1827) manifiesta haber visto a un gaucho –tomo 1º, pág. 218- levantar del suelo corriendo a caballo, no un peso fuerte, pero sí un cuchillo” (p. 352).

Joseph Andrews había llegado, como Francis Bond Head, en 1825 a Buenos Aires, y como su compatriota, su viaje respondía a los mismos objetivos de explotación minera.

²⁴ En su crítica incisiva, Alberdi escribió que el “*Facundo* es una conversación *in folium*” (1897 [1879], p. 285).

En 1827 publicaría el resultado de su viaje en dos volúmenes. Como tantos otros viajeros, Andrews dejó descripciones de la geografía, de los “tipos” y de las costumbres del país. Sarmiento apela a su descripción de los bosques tropicales de Tucumán en el capítulo XII (“Guerra social”). Más de una década antes, Alberdi había ya recurrido a esa estampa de Andrews en su *Memoria descriptiva del Tucumán* (1834).

Como se ve, el hilo de la literatura de viajes da muchas vueltas. De Sarmiento a Alsina, y de éste –vía Palcos– a Andrews, el jinete criollo es superlativo hasta el grado de lo increíble.

A comienzos de la década de 1990, César Aira agregaría una medalla a esas vueltas interminables del mito gaucho. En la novela *La Liebre*, su protagonista, el naturalista Clarke, cuñado de Darwin, explora la pampa en busca de la liebre legibreriana. Rosas le presta su caballo: Repetido. Pero antes lo deleita con sus “juegos de equitación”, a *la Sarmiento*:

El jinete supremo, el centauro de la Confederación, dio unas vueltas en círculo esperando a que la bestia entrara en calor; era necesario muy poco en este sentido; unos caracoleos, unos brincos, y Repetido ya se desplazaba veloz como un rayo de entrecasa. Rosas tenía nalgas finas y ajustadas; nunca parecía del todo sentado. Fue muy natural el movimiento de alzar los pies hacia atrás hasta cruzar los tobillos sobre la grupa. Sin abandonar esta posición aumentó la velocidad, y en la pasada siguiente levantó los pies en el aire y metió la cabeza entre los brazos, que apoyaba en la silla, hasta quedar como cayendo de un edificio. Sonaron los primeros aplausos. En la tercera pasada frente a la galería los pies habían girado hasta las orejas del caballo; en la cuarta, llevaba el cuerpo completamente horizontal. Luego dio una vuelta entera por debajo del vientre del animal, cabalgó de pie sobre la silla, en un solo pie, de rodillas, de rodillas mirando para atrás y tomando las riendas con los pies, tomándolas con los dientes y tocando con las palmas de las manos las suelas de las botas. Todos los giros se hacían con virtuosa lentitud sobre la exhalación que era Repetido, pero fueron tomando velocidad sin que el caballo aminorara el paso, hasta culminar en una serie de fulminantes espirales directas e invertidas, entre un trueno de aplausos. (*La liebre*, 1991).

Las lecturas críticas

Puede decirse que las primeras lecturas textuales del *Facundo* aparecen luego de los ensayos de Ezequiel Martínez Estrada, todavía situados en la estela de su *Radiografía de la pampa*, esto es, dentro del marco de los llamados ensayos de interpretación nacional: *Sarmiento* (1946); *Los invariantes históricos en el Facundo* (1947); *Meditaciones sarmientinas* (1956).

Esas primeras lecturas se sitúan alrededor de la revista *Contorno* (1953-1959), en particular de sus integrantes más emblemáticos: David Viñas, Adolfo Prieto, Noé Jitrik.

Es, como afirma Susana Cella, un “punto de viraje”; el comienzo de una crítica que incluye desde entonces a la historia y a la política como elementos centrales para pensar la literatura, alejándose así de los métodos filológicos o meramente estilistas.²⁵

David Viñas, con *Literatura argentina y realidad política* (1964), introduce una lectura fuerte que reelabora esquemas de Martínez Estrada, pero sin el patetismo ni el fatalismo que caracterizaron la prosa del autor de *Radiografía de la pampa*.

Viñas hablará de “constantes con variaciones”. En ese esquema leerá la “mirada a Europa” del liberalismo criollo. Allí, los *Viajes* de Sarmiento representan un hito: son el primer libro verdaderamente moderno de la literatura argentina, porque en él puede verse el pudor y la intimidad expuesta de su protagonista, por primera vez el estilo de un autor se corporiza. Pero Viñas, en cambio, no habla prácticamente del *Facundo*.

Será Noé Jitrik quien llene ese hueco. En 1968 aparece su *Muerte y resurrección del Facundo*, en el que Jitrik analiza los efectos de lectura del texto, aquella idea de que Sarmiento trata más de convencer que de demostrar, junto con la idea de que la disociación entre el interior y Buenos Aires es la trama profunda, el verdadero conflicto, a pesar incluso de la ideología explícita del texto.

Si hay un parteaguas de la crítica con el grupo *Contorno*, debería no obstante retenerse una mirada panorámica capaz de integrar esas lecturas con otras no menos importantes como las de Ana María Barrenechea, quien supo observar un plan predefinido en la narrativa del *Facundo*, o Raúl Orgaz, a quien mencionaremos más adelante, o Américo Castro, cuyo sesudo conocimiento del romanticismo alemán otorga relieve a sus reflexiones en torno a los modelos narrativos del *Facundo*.²⁶

El mecanismo de las citas (lo que dice Ricardo Piglia)

Desde el inicio, desde la puerta de entrada del texto (donde Sarmiento narra su pasaje al exilio) aparece configurada una matriz escrituraria característica del *Facundo*.

Sarmiento, nos cuenta, al exiliarse dejó estampada una frase en los baños de El Zonda que, para los otros, los federales de su provincia, los bárbaros, representaba un “jeroglífico”. La frase, “On ne tue point les idées”, que mereció la atención especial de una comitiva para su desciframiento, tiene en el texto su inmediata traducción, pero se trata de una traducción localizada: “A los hombres se los degüella, a las ideas no”. La práctica del degüello, como vimos, tiene una resonancia unívoca en el contexto de las luchas facciosas (basta recordar “La Refalosa”, de Ascasubi), pero una resonancia aún más particularizada en el contexto del rosismo. ¿Qué signi-

²⁵ Cfr. la introducción al volumen *La irrupción de la crítica*, dirigido por Cella, de la *Historia crítica de la literatura argentina*. El título mismo del volumen supone un momento clave de ese viraje.

²⁶ Me refiero, entre otros, a “Notas al estilo de Sarmiento”, *Revista Iberoamericana*, 41-42, 1956, de Barrenechea; y a “En torno al *Facundo* de Sarmiento”, *Sur*, 47, 1938, de Américo Castro.

fica esto? es la pregunta que se hace el enemigo ante esa letra cifrada (un enemigo que no sabe el francés y que, desde la perspectiva políglota de Sarmiento y los jóvenes del Salón literario, en consecuencia, no sabe leer).

El episodio ha sido leído como muestra de un funcionamiento típicamente sarmientino en el uso de la cita extranjera. Extranjera en un doble sentido: como inserción de la cultura europea, pero también como muestrario de la barbarie local, de su atraso cultural. Sarmiento cita, sí, pero al citar se apropia y nacionaliza los sentidos de la cita. Es un uso de la cita como apropiación. De modo que la pregunta puede ser redirigida hacia el propio mecanismo del texto. En efecto, ¿qué significa ese uso peculiar de la escritura? ¿Cómo se puede leer la presencia de esa cita ahí, en ese sitio del texto, su puerta de entrada y ocasión para el gesto autobiográfico? Una primera lectura indicaría la apelación, por parte de Sarmiento, a la distinción: existe una barrera entre quien escribe y lee en francés y quienes son colocados fuera de la cultura (para Sarmiento, en 1845, la cultura letrada es la única cultura válida y legítima), es decir estamos frente a la primera y mínima inflexión de la famosa conjunción dicotómica civilización y barbarie del texto. Una segunda lectura, más sugestiva, señala el modo en que Sarmiento maneja los códigos letrados, un uso peculiar de la traducción. Como dijimos, traducción como apropiación.

En la lectura de Ricardo Piglia, que ahora seguimos, “Notas al *Facundo*”, el uso de la cita en Sarmiento (pero no sólo en él) sirve para exhibir la erudición como bandera de civilización: Sarmiento es el que maneja el código de esa lengua –la lengua francesa– que es, en sí misma, símbolo del progreso y de la civilización. Hay ostentación, hay un muestrario de las culturas europeas, pero también demostración por parte del intelectual que las maneja. Pero esa cita tiene, además, su propia y larga historia. La cita atribuida a Fortoul es, en realidad, de Diderot: el estudioso de la obra de Sarmiento, Paul Verdevoye, ha hallado sugerentes indicios de que Sarmiento malversa la fuente, cita de memoria, y que ha tomado la frase de un artículo de Charles Didier publicado en la *Revue Encyclopedique*. Por lo tanto, sostiene Piglia, “en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito” (1980, 16). Se trata, entonces, para Piglia, de un uso “salvaje” de la cultura. Un uso, podríamos decir, subalterno. El escritor periférico aspira a parecerse a su modelo, pero al desplegar su biblioteca se (auto)traiciona y muestra el mecanismo de la subalternidad.

Esa erudición, ese gesto de inscribirse en la lengua y la cultura de la civilización, tiene una función: la de explicar, por medio de la afinidad, lo desconocido a través de lo ya conocido. Sarmiento apela a las analogías como modo de ilustrar aquello que no tiene aparente explicación (con las herramientas del saber consagrado, que son las del conocimiento científico europeo). El juego de las analogías, tan bien observado por Piglia, estructura en el *Facundo* un modo de leer. (La analogía, por otra parte, es una figura estilística propia del romanticismo, como ha demostrado Octavio Paz en *Los hijos del limo*). Sarmiento compara lo conocido (la pampa, el gaucho) con lo desconocido (el beduino, África, Argelia, las estepas del Oriente) porque lo desconocido ha sido ya juzgado por la cultura europea y se ha convertido en saber libresco. Sarmiento escribe como un viajero romántico: edifica su mundo (su texto) a partir de lo que

otros han visto y escrito. Es, entonces, en 1845, un falso viajero –se sabe que Sarmiento no conocía la pampa cuando escribió su *Facundo*–, y en esa postura podría identificarse un rasgo de su estilo. (Uno de los primeros textos publicados en su exilio chileno es un relato de viajes simulado, en el que Sarmiento pone a funcionar los tópicos de la escritura viajera y demuestra, así, haber internalizado tempranamente esa tradición, tan viva, por otra parte, todavía a comienzos de la década de 1840).

Sarmiento, entonces, avanza como un viajero y, como todo viajero, apela con su escritura a la zafra naturalista: compara para clasificar. En esa operación podría observarse el fundamento ideológico del *Facundo*, sostiene Piglia. Y explica: “la lógica de las equivalencias disuelve las diferencias y resuelve, mágicamente, las contradicciones [...] Comparar ya es definir y juzgar” (*ibídem*, p. 17). La sintaxis del *Facundo* es, así, típicamente literaria (sobre este punto volveremos).

El Tocqueville americano (*lo que dice Julio Ramos*)

Vamos a introducir ahora la lectura de Julio Ramos: “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de Sarmiento”, texto primeramente publicado en la *Revista Iberoamericana* (en el mismo volumen que el texto de Garrels) y luego incorporado, como primer capítulo, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.

Para Ramos, la lectura de Piglia corre el riesgo de representar una relación meramente negativa entre la cita y el texto citado. Es decir, la distancia entre Sarmiento y la biblioteca europea sería el resultado de un uso “salvaje” del modelo, cuya autoridad permanecería incólume. Y, de ese modo, se representa lo americano como falta, como vacío (un síntoma, digamos, que bien podríamos remontar hasta la Generación del 37, tal como puede verse en las lecturas inaugurales del Salón literario). Julio Ramos va a cuestionar ese modo de lectura, puesto que Sarmiento, nos dice, “no sólo ocupa, sino que maneja un lugar subalterno respecto de la biblioteca europea”. En efecto, Ramos señala un aspecto que no ha dejado de llamar la atención de la crítica, puesto que se trata, también, de un aspecto clave del mecanismo de escritura en Sarmiento: la defensa de su “mal disciplinada concepción”, aspecto del que ya hemos hablado anteriormente, es decir del caso omiso que hizo Sarmiento a las críticas positivistas que le endilgaban exageración a su prosa.

El ejemplo por excelencia son las notas que le envía Valentín Alsina para la segunda edición, las cuales hemos comentado más arriba.

Esas notas (reproducidas tanto en la edición de Alberto Palcos, como en la de la Biblioteca Ayacucho), son representativas de una tensión entre saberes en vías de autonomización (y, también, de una devaluación de lo literario en ese proceso).

Ramos cita la carta-prólogo destinada a Alsina que Sarmiento introduce en la edición de 1851, en la que Sarmiento escribe:

Ensayo i revelación para mí mismo de mis ideas, el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de documentos a la mano, i ejecutada no bien era concebida, lejos del teatro de los sucesos, i con propósitos de acción inmediata i militante. (*Facundo*, p. 21).

Y luego:

He usado con parsimonia de sus preciosas notas, guardando las más sustanciales para tiempos mejores i mas meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe, desapareciese su fisonomía primitiva, i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción (*Ibidem*).

Hay allí un principio de autorización que Julio Ramos observa agudamente. Sarmiento se excusa: ante los requerimientos historiográficos, posterga toda intervención. (Sabemos, además, que esa postergación llegará hasta su muerte: al editarse la versión italiana en 1881, su autor exclamaba: “No vaya el escalpelo del historiador que busca la verdad gráfica a herir en las carnes del *Facundo*, que está vivo: no lo toquéis!”). De modo que hay una asunción de un lugar periférico en tanto autorización intelectual alternativa. Es lo que Sarmiento esgrime en la introducción del *Facundo* cuando dice: “A la América del Sud en general, i a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville, que premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes i brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política” (1961 [1845], pp. 10-11).

Es decir, ese imaginario Tocqueville (el propio Sarmiento), que en la *Democracia en América* pudo describir el cogollo de la política moderna, sería el artífice de una representación justa y ajustada. Sólo así, dirá Sarmiento, se podrá conocer al verdadero Bolívar. Sarmiento acusa que las biografías del famoso General se escriben a la europea, de modo que Bolívar aparece como “un Napoleón menos colosal”, pero “no [como] el caudillo americano, el jefe de un levantamiento de las masas”. Y enfatiza: “Veo el remedo de la Europa i nada que me revele la América” (*ibidem*, pp. 17-18).

Colocado en ese lugar estratégico, el del intelectual periférico –y, además, el del intelectual fronterizo: Sarmiento conoce el desierto de Siria por el conde de Volney y conoce la pampa por sus interlocutores cercanos) –, colocado en ese lugar estratégico, decíamos, Sarmiento se postula intérprete y traductor al mismo tiempo. Y capaz, por ende, de develar el secreto del dominio rosista (el “Esfinje Argentino”). Más importante aún, Sarmiento postula, al mismo tiempo y casi sin falsa modestia, un modo de escritura –su “mal disciplinada concepción” – como principio de literatura nacional.

Habiendo esclarecido el posicionamiento de Sarmiento en tanto escritor periférico, queda por ver algunos de los rasgos principales de su escritura. En principio, la prosa de Sarmiento, además de sobreponer narración a descripción (veremos enseguida lo que dice Sandra Contreras al respecto), tal como vimos con las Notas de Alsina, se carga de voces otras: las “voces” de los otros, comentarios, anécdotas o relatos de la tradición oral contribuyen con la construc-

ción del relato. Hay una técnica de la escucha, dirá Ramos, que es también una técnica del ejercicio historiográfico: Sarmiento “oye” la voz de la barbarie (de los gauchos, de Quiroga) y la traslada (la traduce) a su escritura. Llegado a este punto, Ramos se pregunta: “Tendríamos ahora que preguntarnos cómo se representa la voz del otro y qué transformaciones sufre la ‘fuente’ popular al ser incorporada a la escritura” (2003, p. 29). El ejemplo a esa respuesta está en los famosos “cuadros” sobre el gaucho del capítulo II, “Originalidad y caracteres argentinos”. En efecto, las descripciones de los cuadros (“el rastreador”, “el baquiano”, “el gaucho malo”, “el gaucho cantor”) manifiestan una voluntad, típicamente romántica, de búsqueda del origen, pero a su vez, mediante intervención retórica y discursiva, demuestran una intención ordenadora, clasificadora, el anhelo de “someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso” (Ibidem, p. 31). La escritura del *Facundo*, desde esta perspectiva, responde a una voluntad racionalizadora, que no sólo es ideológica (que no está sólo en las declamaciones o ideas vertidas), sino que funciona, sobre todo, en el nivel retórico-discursivo.

La cuestión del género (lo que dicen Noé Jitrik y Tulio Halperín Donghi)

Desde que Valentín Alsina criticara la pretensión épica del *Facundo*, mucho se ha escrito alrededor de la cuestión del género. Para Jitrik (“La gran riqueza de la pobreza”, prólogo a la edición Ayacucho), el *Facundo* se aproxima al ensayo, puesto que el ensayo es, como sabemos con Adorno (“El ensayo como forma”), la forma antígenérica por excelencia. *Facundo* sería así un texto de la mezcla: recorrería todos los géneros sin cobrar la forma definitiva de ninguno. Piglia dirá que el *Facundo* es una forma proteica de la novela argentina: una “prosa-novela”, una “máquina de novelar, el museo de la novela futura” (“Sarmiento, escritor”, *Filología*, XXXI, 1-2).

Alberto Palcos supo distinguir tempranamente el relato de costumbres como inscripción predominante de su narrativa. Raúl Orgaz, en cambio, lo consideró como un tratado peculiar de sociología. Se podrían seguir enumerando consideraciones de la crítica respecto de su inscripción genérica. Pero quizá el más ajustado y pertinente comentario sobre el asunto lo haya escrito tempranamente Tulio Halperín Donghi.

En un breve texto (“*Facundo* y el historicismo romántico”) publicado en *La Nación* en momentos en que el estructuralismo comenzaba a asomar en la crítica formal argentina —es decir, por los mismo años en que comenzaban a producir los críticos de *Contorno*—, Halperín Donghi trazó algunas de las observaciones más juiciosas e insoslayables sobre el tema.²⁷

Es indudable, acepta Halperín Donghi, que los géneros se le presentan al escritor como posibilidades concretas a la hora de encarar su escritura. No obstante, ocurre “que los géneros dentro de los cuales se quiere encerrar al *Facundo* son los vigentes cincuenta años después de

²⁷ “*Facundo* y el historicismo romántico” se publicó en el suplemento literario de *La Nación* en 1955 y fue recopilado luego en *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1996.

que *Facundo* fue escrito. Si examinamos la situación tal como se daba cuando se escribió la obra hallaremos un panorama mucho más fluido e impreciso” (1996, p. 18).

¿Cuáles eran las condiciones, las lecturas, y aun los protocolos de lectura en la época en que Sarmiento escribe y publica su *Facundo*? Pues bien, en la década de 1840 – cuando Sarmiento se exilia a Santiago de Chile– se impone el romanticismo; que, más que una corriente o tendencia literaria precisa, es un modo de ver, una nueva subjetividad, una *Weltanschauung*, esto es, una cosmovisión, cuyas características principales tal vez puedan ser descriptas como la percepción de la maleabilidad de la historia. Es decir, como una visión secularizada y no fatalista del acontecer histórico. El sustento de ese acontecer histórico, complejo, es, en definitiva, lo que el historiador busca esclarecer (un historiador todavía no profesionalizado, en tanto permanece activo el proceso de autonomización de saberes que define a las disciplinas).

Este recurso, el del esclarecimiento, es muy significativo. Hay un glosario de época muy expresivo en ese sentido: cifra, secreto, enigma, arcano, símbolo, detalle, código, jeroglífico. Lo que se busca develar no es el pasado histórico inmutable, sino aquellos fragmentos que pueden explicar la arquitectura temporal de los acontecimientos venideros. No el mosaico de los acontecimientos acaecidos, sino la filigrana que los une y les otorga sentido, sobre todo desde el presente. Es la diferencia entre la mirada al pasado de Andrés Bello y de su discípulo chileno Victorino Lastarria (amigo de Sarmiento): mientras el primero postula la mera narración de los hechos, el segundo, desde el paradigma de lo que por entonces se llamó “filosofía de la historia”, procura su interpretación.

El modelo de este historicismo romántico, que en Francia se conoció bajo el mote de eclecticismo, tuvo nombres conocidos: Tocqueville, Thierry, Michelet, Cousin. En su historia inconclusa del siglo XIX, Michelet, por ejemplo, escribió: “Cada muerto deja un pequeño bien, su memoria, y exige que se la atienda. Al que no tiene amigos, habrá que suplirlo el magistrado (...) Y esta magistratura es la historia (...) He dado a muchos muertos demasiado olvidados la ayuda que yo mismo necesitaré. Los he exhumado para una segunda vida”.²⁸ Al igual que Sarmiento, intérprete y cartógrafo del “Esfinge Argentino”, Michelet se propuso la tarea de discernir los significados subyacentes del Enigma que los actores históricos no estaban en condiciones de comprender por sí mismos: “Necesitan de un Edipo que les explique su propio enigma cuyo sentido no captaron, que les enseñe lo que querían decir sus palabras, sus actos, que ellos no han comprendido” (*Ibidem*).

El historiador, entonces, en el siglo XIX, carga de sentido la historia. A Sarmiento la tensión entre historia y ficción (o, en los términos de Alsina, entre historia y epopeya) no se le presentaba sin embargo como contradicción. (Recordemos aquí lo que dice Piglia: para que la palabra política (histórica) pueda emerger, hace falta que al escenario lo construya la literatura).

Sarmiento, entonces, y volvemos ahora a Halperín Donghi, no busca tanto el análisis de los hechos supuestamente sucedidos, sino antes bien revelar sus conexiones secretas, de manera

²⁸ “Prólogo” a *Jusqu’au 18 Brumaire*, vol. 2 de sus *Oeuvres Completes*, citado por Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, FCE, 1993.

tal que puedan ser integrados en unidades más vastas. Esa unidad más vasta, precisamente, es lo que el *Facundo* vendría a develar: en cada detalle o singularidad, Sarmiento encuentra indicios de un entramado oculto.

En la peculiar asociación campestre –que es una disociación, donde falta la “*res-publica*” –, Sarmiento halla un principio explicativo del caudillismo. “La vida del campo argentino”, dirá, “no es un accidente vulgar; es un orden de cosas, un sistema de asociación, característico, normal, único, a mi juicio, en el mundo.” (“Cap. III, Asociación. La Pulpería”, p. 63).

Esa singularidad es la que debe revelarse, ese es el Esfinje Argentino del que nos habla al inicio, el cogollo del dominio del caudillismo y, por ende, de Rosas. Es una singularidad, como se ve, bastante estilizada. Por eso es también una singularidad literaria, en el sentido de que habilita un tipo de escritura distintiva: ya sabemos, no se puede narrar a Bolívar con los esquemas narrativos europeos. La singularidad de la historia argentina, o, mejor dicho, de la Revolución y sus derivas políticas, sólo puede tener como continente a una escritura diferencial.

En los términos de Julio Ramos, es el resultado de una técnica de la escucha. En los términos de Noé Jitrik, esa escritura manifiesta la “gran riqueza de la pobreza”.

La narración gana la partida (*lo que dice Sandra Contreras*)

La prosa de Sarmiento, como ensayó Sandra Contreras, se aviene con el movimiento, no con la descripción. En su “*Facundo: la forma de la narración*”, Contreras postula la fórmula “uso letrado de la cultura masiva” –que remite, como se puede imaginar, a Ludmer y su definición de la gauchesca como “uso letrado de la cultura popular”–, entendiéndolo por “masivo” los géneros de popularización de la cultura letrada de las sociedades modernas decimonónicas, es decir folletín, *varietés*, policiales, teatro.

Partiendo de un clásico de la teoría literaria como es “Narrar o describir”, de Georg Lukács – texto que comienza comparando escenas de *Naná* de Emile Zola, y de *Ana Karenina*, de León Tolstoi, para notar las diferencias entre los métodos del realismo y el naturalismo–, Contreras analiza dos modos de contar un episodio bélico: la batalla de La Tablada, en el capítulo IX, y la “famosa acción del Tala”, del capítulo VIII.

Sobre la primera, dice Contreras, se impone la retórica. El fragmento está escrito con pretensiones literarias, como si dijéramos con piedra pómez. En el combate del Tala, en cambio, todo ocurre (todo se narra) rápido y categóricamente, mediante frases cortas y directas; prima el relato antes que la descripción. Como si una escena fuera escrita para ser leída, dice Contreras, y la otra para ser hablada.

En esa diferencia hay, por cierto, una concepción de la literatura, y una concepción de la escritura. No se trata, según Contreras, de reponer anacrónicamente el análisis de Lukács sino de entrever en esos ejemplos un “principio de estructura compositiva”.

Cómo, para Sarmiento, el principio narrativo se opone a la descripción poética. (Argumento que reafirma, de algún modo, la relación de Sarmiento con la poesía, desde sus primeros esbo-

zos fallidos enviados en una temprana carta a Juan Bautista Alberdi, hasta sus concepciones y declamaciones contra los “pobres poetas” argentinos en su pasaje por Montevideo). En todo caso, la elección de Sarmiento de publicar el *Facundo* en la sección folletín puede intuirse como una decisión de carácter artístico: hay una valoración del género folletín –y de lo que el género arrastra del melodrama–, y también una valoración del público lector que lo consume. A tal punto, que podría pensarse en esa elección como una respuesta anticipada a las críticas ulteriores de Valentín Alsina. La exageración, la hipérbole son, para Sarmiento, narrativamente necesarias; la exactitud de los datos empíricos, en cambio, algo prescindible.

El movimiento, en Sarmiento, está asociado al progreso, a la civilización, al desarrollo industrial. De allí su inclinación por las formas de la “masividad” –la prensa, el folletín, el teatro–. Por ello, Contreras sugiere un “uso letrado de la cultura masiva” para definir esa relación del letrado obnubilado o fascinado con el progreso y su expansión.

No obstante, y de acuerdo a datos historiográficos conocidos, habría que matizar la visión de Contreras sobre “el público masivo del periódico”. Se sabe, al contrario, que ese público era más bien exiguo.²⁹

A pesar de ello, Contreras acierta al describir la inclinación de Sarmiento por esas herramientas de una –llamémosla así– protoformación de cultura “masiva”.

Ese “nuevo modo de existencia de lo popular en las sociedades modernas que es la cultura masiva”, como arriesga Contreras, es en verdad un escenario por venir en el Río de la Plata (el ejemplo suelen ser los folletines de Eduardo Gutiérrez en *La Patria Argentina* (1879-1880), o, incluso más tarde, las crecientes ventas del magazine *Caras y Caretas* (1898)). Ocurre que la fórmula de Contreras lleva inscripta una hipótesis de Jesús Martín-Barbero. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1993) Barbero analiza los medios modernos de propagación letrada (como el periódico) en términos de matrices de lo que luego conoceremos como “cultura de masas”.

La noción de *matriz* en Barbero es central. El folletín es un producto y un género de matriz masiva: se afianza en los antecedentes del melodrama y tanto sus dispositivos de enunciación cuanto sus modalidades de producción responden a una lógica de consumo popular. Dicho de otro modo, el folletín anticipa al radioteatro, como éste anticipa a la telenovela.

Podría decirse, también, que el folletín, en el marco de la cultura letrada, produce un efecto similar al de la gauchesca: es un género marginal, pero que se orienta con éxito a un público amplificado. Las nuevas condiciones de producción aproximan a este tipo de literatura a la oralidad (el hecho de que los folletines se escriban con la lógica de las entregas genera la disolución de la figura autoral: ya no importa tanto quién es el autor, importa la trama; por otra parte,

²⁹ En Buenos Aires, la *Gaceta Mercantil*, uno de los periódicos más importantes de la época, alcanzaba una tirada de (máximo) mil ejemplares, distribuidos en las provincias. En Chile, donde Sarmiento forjó su figura de escritor público, los diarios más importantes (*El Mercurio*, *El Araucano*, *La Gaceta del Comercio*, *El Progreso*) tenían ediciones de entre 300 y 500 ejemplares. En la década de 1840, menos del 17% de la población total chilena sabía leer y escribir. En 1854, de un total de 1.439.120 habitantes sólo el 13,5% estaban alfabetizados (193.898, de los cuales 123.437 eran hombres, y 70.461 mujeres; el resto, 1.245.222 de habitantes, no sabían leer ni escribir), y aún en 1865 la cifra de alfabetizados apenas había alcanzado el 17%.

si se piensa al escritor-productor, es muy conocido el sistema de dictado al que apelaban los autores de mayor éxito, p. e. Dumas o Sue).

Como recuerda Barbero, el melodrama surge de los espectáculos de ferias, alrededor de 1800, es decir pos-Revolución, y lo central en ese nuevo fenómeno es precisamente la cuestión del público. La frase de Guilbert de Pixérécourt, “escribo para los que no saben leer” simboliza esa atención a un público popular, que no frecuentaba los teatros de la cultura oficial.

Por todo esto, que no está en primer plano pero que sin embargo sostiene buena parte de sus argumentos, es que Contreras habla de un “uso letrado de la cultura masiva”.

Un aspecto interesante del trabajo de Contreras es el planteo de una relación no meramente ideológica con esos géneros populares urbanos (folletín, melodrama). Es decir, la idea de que, en el fondo, la inclinación por esas formas se vincula con una inclinación de orden estético. Escribe Contreras:

Pero si se admite que no todo es ideológico en los géneros masivos, es decir, que no todo es populismo y manipulación, sino que también hay un gusto y un consenso en la producción y en el consumo de esas formas, podría pensarse que en la apelación al estilo melodramático hay algo más que mera concesión al gusto del lector de folletín: no solo una cuota importante de lo que parece ser el propio placer de Sarmiento en el relato del crimen, sino también una razón de orden estético, una razón de composición narrativa (2012, p. 82).

Orientalismo, literatura y política (*lo que dice Carlos Altamirano*)

Vamos a introducir ahora la perspectiva de dos ensayos que dialogan entre sí –y también con las “notas” de Piglia–, a la vez que dialogan con la teoría colonialista de Edward Said. (Cfr. *Orientalismo*).

En “saber del *otro*”, como vimos, Julio Ramos sostiene la idea de que la figura (europea) del oriental le permite a Sarmiento inscribir su discurso en una posición jerarquizada (la del saber europeo) frente a la particularidad americana que busca definir (racionalizar). “La cita del orientalismo en Sarmiento” –dice Ramos– “implica un lugar de enunciación –ficticio– fuera de la ‘barbarie’ (lo no europeo), enfáticamente ‘civilizado’” (Ramos, 2003, p. 22).

A partir de esta cita, Altamirano –que revierte la lectura de Piglia sobre el mecanismo de la analogía de una manera inteligente– discute la interpretación de Julio Ramos indicando que al fijar la imaginaria orientalista de Sarmiento en ese registro – digamos: orientalismo– su uso se “disuelve en un papel demasiado genérico” (1997: 87).

Para Altamirano, en cambio, hay que darle todo su peso a la idea (al cortejo de ideas e imágenes) del despotismo para aferrar la significación en que se acoplan las funciones de esa imaginaria. En otras palabras:

El “oriental” y lo “oriental” en el libro de Sarmiento no están destinados únicamente a imprimir sobre la particularidad americana la imagen del “bárbaro” o del “otro” genéricos, sino, más específicamente, a dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo” (Altamirano, p. 89).

Altamirano viene a reponer entonces “la constelación de nociones e imágenes que componían el tema del despotismo” en esa época (*ibídem*, p. 91), cuya articulación conceptual dentro del campo de las ideas políticas había sido trazada por Montesquieu en *El espíritu de las leyes* (1748). La analogía orientalista, entonces, remite a la idea de despotismo; idea que en la economía textual del *Facundo* cumple “una función argumentativa, a medias teórica y a medias retórica, que tiene en la analogía una fórmula básica” (p. 91).

Por un lado, la idea de despotismo opera como uno de los esquemas de referencia para la doctrina y el discurso sarmientinos del caudillismo sudamericano (nivel teórico).

Por el otro, la idea sirve como dispositivo para activar la imaginería orientalista (nivel retórico) ya que es “inseparable de su apariencia asiática” (*ibídem*, p. 91).

De este modo, el lector presupuesto por Sarmiento podrá entonces deducir que “el mismo tipo de escenario natural que engendra el despotismo en Asia, engendra el caudillismo bárbaro en Argentina” (idem: 93).

La lectura correctiva de Altamirano vendría así a *señalar* un uso *específico* del archivo orientalista, al establecer un vínculo funcional en el discurso sarmientino que había sido pasado por alto en la lectura genérica de Ramos.

Siguiendo los argumentos de Altamirano, la cita orientalista le sirve a Sarmiento para convencer a sus lectores de que es la vasta naturaleza despoblada –recordemos: “el mal que aqueja a la República Argentina es la estención” – la que engendra el caudillismo y no permite la *institución* de las ciudades, la vida culta, civilizada, al estilo europeo: “la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas” (*Facundo*, 1961, p. 34).

No obstante, y como se puede deducir del ensayo de Altamirano, la especificidad de un uso funcional del archivo orientalista no parece contravenir el hecho de que uno de los procedimientos retóricos del romanticismo –la analogía orientalista, que ya estaba en las fuentes, es decir ya estaba en los viajeros y en Chateaubriand y en la *Revista de Ambos Mundos*– se asociaba a una serie de estereotipos ideológicos, estereotipos que también cumplían su función estigmatizante, eurocentrista.

Referencias (obras citadas)

Alberdi, J. B. (1897 [1879]). *Facundo y su biógrafo*. En *Escritos póstumos* (273-383), V. Buenos Aires. Imprenta Alberto Monkes.

- Altamirano, C. (1997). El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*. En Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (83-102), Buenos Aires: Ariel.
- Bello, A. (1957 [1844]). Investigaciones sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile, Memoria presentada a la Universidad en la sesión solemne de 22 de septiembre de 1844 por don José Victorino Lastarria. En *Obras completas*, Tomo XIX, Caracas, Ministerio de Educación, Comisión Editora de la Biblioteca Nacional.
- Contreras, S. (2012). *Facundo*: la forma de la narración. En Amante, Adriana (dir. de vol.). *Sarmiento*, Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina* (67-93). Buenos Aires: Emecé.
- Garrels, E. (1988). El *Facundo* como folletín. *Revista Iberoamericana*, Número Especial dedicado a Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Vol. LIV, Núm. 143, 419-447.
- Halperín Donghi, T. (1996). *Facundo* y el historicismo romántico. En *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto (publicado en dos partes el 13 de marzo de 1955 y el 23 de septiembre de 1956, en *La Nación*).
- Jitrik, N. (1983). *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: CEAL.
- Piglia, R. (1980). Notas sobre *Facundo*. *Punto de Vista*, 3/8, 15-18.
- Ramos, J. (2003 [1989]). Saber del *otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (19-34). México: FCE.
- Sarmiento, D. F. (1889). *Obras*, tomo VII, Buenos Aires: Imprenta Gutenberg,
- Sarmiento, D. F. 1961 [1845]. *Facundo*, prólogo y notas del profesor Alberto Palcos, reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad de La Plata, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

CAPÍTULO 3

Folletín y política desde la prensa. *Amalia*, de José Mármol

Hernán Pas

***Amalia*, de *La Semana* (1851) a su edición libresca (1855)**

José (Pedro Crisólogo) Mármol (1817-1871) es, en primer lugar, un poeta, que debe a su única novela escrita su fama de escritor.³⁰

Es un escritor, pero no un novelista. Para llegar a serlo, Mármol debió tal vez realizar el proyecto narrativo que se propuso como continuidad de su única novela: *Agustina* y *Las noches de Palermo* eran, según dejó escrito, dos novelas que seguirían a *Amalia*, convirtiéndose así en una suerte de saga o serie novelada de los años rosistas.

Pero Mármol, como otros letrados de su generación –Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López, que habían escrito *Soledad* (1847) y *La novia del hereje* (1845), respectivamente–, abandona finalmente ese proyecto y se concentra en la edición final de *Amalia*, iniciada en Montevideo en 1851 y suspendida con el triunfo de Justo José de Urquiza en Monte Caseros.

Veamos el proceso. El 21 de abril de 1851 Mármol, exiliado en Montevideo, comienza a publicar *La Semana. Periódico político y literario*, por la Imprenta Uruguayana. A partir de ciertos comentarios socarrones contra la alianza francesa con los unitarios de aquella plaza, el periódico fue suspendido por dos meses. La publicación se reanudó el 6 de octubre con el número 21. En la parte literaria se publicaron, ese año, *Manuela Rosas. Rasgos biográficos* –que ya se había publicado en el *Comercio del Plata*, de Florencio Varela, y que también circuló como folleto–, *Armonías* y *El cruzado*, y se iniciaron las entregas de *Amalia*, cuyo primer tomo sería editado hacia fin de año, por la misma Imprenta del periódico.

Caído Rosas, Mármol viaja a Buenos Aires, y en su despedida de Montevideo anuncia la futura continuidad de la novela. Escribe:

³⁰ En efecto, Mármol es autor de un largo poema intitulado *Cantos del peregrino*. El poema, que su autor comenzó a escribir en 1844 a bordo del barco *Rumena*, en viaje frustrado a Valparaíso, consta de 12 cantos, que fueron publicados de modo fragmentario. El poema (o las partes del poema) fue reunido, finalmente, en la edición que hizo su hijo en 1889; pero fue la edición crítica de Elvira Burlando de Meyer (Eudeba, 1965) la que terminó de explicar y delimitar las peripecias editoriales del poema, y de agrupar las piezas aparecidas en distintos tomos y manuscritos.

A los suscriptores de *La Semana*.

Por quince o veinte días queda suspendida la parte literaria de este periódico, y cuando ella reaparezca al fin de este término, podremos decir si la parte política continuará, y si será aquí o en Buenos Aires. El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país, y que ocasiona la suspensión de la *Amalia*, nos servirá para perfeccionar el final de ella, con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra.³¹

Los hechos políticos, entonces, determinan la suspensión de la novela. Y su continuación, al contrario de lo que prometía Mármol en ese suelto de despedida, se vería afectada por el reordenamiento de las fuerzas políticas y sociales ulterior a la caída de Rosas.

Instalado en Buenos Aires, Mármol funda, luego de la “revolución de septiembre”, el periódico *El Paraná*. En su primer número, en un suelto que lleva el título de la novela, Mármol retoma la cuestión del final inconcluso y de su postrera edición.

Le han hecho saber, dice allí, que *Amalia* es un “ataque demasiado violento al partido federal”, que ausente Rosas no se hace necesario. Y asegura:

Bien sabe Dios que no íbamos a imprimir la *Amalia* con ningún objeto político. Porque ya no hay un Rosas a quien atacar con ella. Pero hay en nuestro país una literatura que nace apenas, y en la cual queremos fijar nuestro nombre. (*El Paraná*, n° 1, 25 de octubre de 1852).

A continuación, Mármol anuncia la trilogía (*Amalia*, *Agustina*, *Noches de Palermo*), que comprende “los diez últimos años de la dictadura de Rosas”.

La autocensura, las críticas y la ausencia del enemigo político (Rosas) hablan de *Amalia* como novela combativa, como panfleto, como ficción histórica destinada a corroer –como lo hacía de modo directo la parte política del periódico en que se publicaba– el poder de Juan Manuel de Rosas y del rosismo.

Sin embargo, resultaría demasiado obvio reparar en el carácter combativo o panfletario de la novela (aspecto que se comprueba en el nivel de la descripción, en los parlamentos, en los extensos circunloquios estereotipados, en los documentos parcialmente extractados, en las intervenciones moralistas del autor, etc.). Más interesante es retomar la segunda proposición de Mármol: “una literatura que nace apenas”, y en la cual Mármol quiere inscribir su nombre. Esa aspiración –junto con los reclamos o pedidos de los lectores que solicitan la terminación de la novela– es excusa suficiente para sopesar su alcance en términos narrativos o estéticos.

Antes de repasar algunas lecturas críticas sobre este punto, veamos algunos de los cambios realizados en su edición final de 1855.

³¹ *La Semana*, n° 40, 9 de febrero de 1852. Citado por R. A. Arrieta, “José Mármol, poeta y novelista de la proscripción”, y también por Sandra Gasparini, “En la orilla de enfrente. *Amalia*”. Ver Referencias al final.

En primer lugar, Mármol llama a la edición de 1855 “segunda edición”. Esto es así, dado que asume como “primera” a la edición folletinesca de *La Semana*, la cual, como era común por entonces, estaba destinada a compilarse en volumen. Y, de hecho, hubo un primer volumen terminado, y compilado. Según reconstruye Beatriz Curia, en diciembre de 1851, Mármol anunciaba en su periódico:

Concluye hoy la publicación del tomo primero de la *Amalia*, en 364 páginas; y en este número se reparte la carátula correspondiente al volumen. La publicación del segundo y último tomo, que comenzará en el número 36, se hará en mucho menos tiempo que la del tomo primero, por cuanto será mayor el número de páginas semanales que en adelante se publiquen. (...) *La Semana* cuenta con tener satisfechos a sus suscritores (*La Semana*, n° 34, 39/11/51, citado por Curia, 1982, p. 61).

Esta “primera edición”, entonces, coincide con su publicación en *La Semana*, y queda en consecuencia inconclusa (el anunciado segundo tomo alcanza sólo 88 páginas).

La edición de 1855, segunda para Mármol, publicada por la Imprenta Americana de Buenos Aires, incorpora varias modificaciones, algunos añadidos, y también la incorporación de nuevos capítulos.

Respecto de las primeras, las hay de orden ortográfico y léxico, pero también hay modificaciones vinculadas a “retoques” o a inserciones de textos (mayormente documentos, o extracto de periódicos).

Las incorporaciones, por su parte, responden a la continuidad y culminación de la novela: los últimos cuatro capítulos de la Cuarta Parte –el folletín se había interrumpido, al parecer, en el capítulo 12 de la cuarta parte, que en esa edición corresponde a “La casa sola”–, más la Quinta y última parte de la novela; pero también a la anexión de documentación histórica, a la que apela Mármol a fin de dar mayor verosimilitud a lo narrado.³²

Estos añadidos y modificaciones, como dijimos antes, están asimismo atravesados por el cambio de situación política luego de Caseros.

³² El carácter fundacional de la novela impactó al parecer en la reconstrucción del proceso de edición, más bien complejo. La bibliografía, en este punto, suele reiterar, a partir de las palabras del autor en el prefacio a la edición de 1855, que la “parte nueva” de la novela –más allá de los añadidos por modificación– son “los ocho capítulos finales”.

Beatriz Curia (1982), en su trabajo ya mencionado, cita un suelto de *La Semana* en el que se asume que la publicación montevideana –que replicaba la del folletín de *La Semana*– formó un primer volumen de 368 páginas y un segundo volumen, incompleto, de 88 páginas. Al parecer, Curia conoció esa edición frustrada de 1851, pues en nota al pie consigna que el segundo volumen, de 88 pp., “abarca hasta el capítulo XII de la cuarta parte, por error denominada quinta en esta edición”. Es decir, la edición montevideana habría llegado hasta el capítulo dedicado al cura Gaete –previo al titulado “La casa sola” –. Por su parte, Liliana Giannangeli, en *Contribución a la bibliografía de José Mármol* (UNLP, 1972), ofrece un contraste entre ambas ediciones (1851, 1855), afirmando, asimismo, que la primera queda inconclusa en el capítulo 12 de la cuarta parte.

A estos datos, cabe añadir lo afirmado en un suelto publicado en *La Tribuna*, en octubre de 1855, en el que se anuncia la publicación del 7° tomo (de los ocho), “la parte que no conocíamos aún”, iniciada en el capítulo dedicado a las listas de clasificación, esto es, el capítulo 3 de la quinta parte, “Un vaso de sangre”. Ver, para más detalles, *Contribución a la bibliografía de José Mármol*, a cargo de Liliana Giannangeli (UNLP, 1972).

Veamos algunos ejemplos de tales modificaciones a fin de percibir las implicancias en términos más bien formales y/o narrativos.

Un primer ejemplo a considerar es la integración de las llamadas “listas de clasificación”.

Las listas del rosismo, que clasifican a los ciudadanos bonaerenses de acuerdo a sus opiniones o inclinaciones políticas (al parecer hay una lista general, y otra específicamente dedicada a los unitarios, a los que se dividen en: empecinados, malos, perjudiciales, silenciosos y pacíficos), fueron confeccionadas al parecer entre 1835 y 1846. Luego de la caída de Rosas, esas listas se dan a conocer en los diarios de Buenos Aires. No es casual que el séptimo tomo de la edición de *Amalia* de 1855 (edición de 8 tomos en total), que comienza con el capítulo 3 de la quinta parte, “Un vaso de sangre”, aparezca justamente en ese contexto.

En todo caso, lo que cabe señalar es que el uso de Mármol de esos documentos apunta a otorgar verosimilitud histórica a lo narrado desde el exilio montevideano. Pero no sólo eso: la afirmación de determinados sucesos históricos mediante documentación probatoria (como las listas, o los sueltos publicados en *La Gaceta Mercantil* sobre los “parroquiales”), además de otorgarles un halo verídico contamina al resto de la novela, aproximándola así a lo testimonial, al menos en determinados episodios, eventualmente conocidos por sus lectores.

Otro recurso es la inserción de la correspondencia privada y de los artículos de prensa de la época. La novela da lugar a la prensa de Rosas para leer allí las entrelíneas de lo que se dice: el apoyo que dio la Iglesia al régimen rosista, en particular ante el episodio del fusilamiento de Román Maza (hijo de Manuel Vicente Maza, asesinado por la mazorca, suceso histórico ocurrido en 1839 sobre el que hay abundante información, incluso iconográfica), apoyo designado como “festejo de los parroquiales”, es presentado en la novela como un desvío de la religión, como una muestra de sacrilegio y de corrupción propiciado por el domino del régimen. Los escritos de prensa vienen a afirmar la hipótesis del terror de la novela: como sostiene Liliana Zucotti en “La ficción documentada...”, postular una continuidad con el pasado narrado (continuidad por contaminación: la parte política de *La Semana* colabora en este sentido con la ficción novelesca) busca condensar en el terror del año 1840 a todo el régimen rosista (1998, p. 141).

Como sea, el hecho de insertar escritos o sueltos de la prensa para dar sostén a lo narrado demuestra, como ocurre con las clasificaciones o la correspondencia, una voluntad de volver histórico lo político, y en ese movimiento –que lo *político* sea leído como *histórico*– hacer de la novela una suerte de versión (alternativa) de la historia.

Historia, biografía, novela. Lo histórico y lo novelesco en *Amalia*

Amalia narra los meses más conflictivos del llamado “ciclo de la tiranía” (ciclo narrativo que encuentra un hito fuerte en la novela de Mármol y se extiende a los relatos de Juana Manuela Gorriti publicados a comienzos de esa misma década, pasando por una gran cantidad de textos o novelitas que aparecieron en los zócalos de los periódicos más importantes de Buenos Aires).

La narración comienza con el intento de exiliarse de un grupo de unitarios que son sorprendidos por la mazorca –delación mediante– la noche del 4 de mayo. Apelando entonces a un episodio histórico –la captura de Oliden, Riglos y Maisson, que buscaban cruzar a Montevideo–, Mármol coloca allí a un personaje ficticio, Eduardo Belgrano, y a su compañero Daniel Bello, que acude en su rescate, ambos protagonistas de la novela, para narrar el terror del gobierno rosista en los meses que van de esa noche fatídica al 5 de octubre del mismo año 1840.

Es decir, se trata de un tiempo específico en el que el gobierno de Rosas enfrentó varios conflictos bélicos: al bloqueo francés iniciado a fines de 1838, que sustentó la alianza con los exiliados unitarios en Montevideo, se sumaría el intento de insurrección del Sud al año siguiente –comandado por algunos estancieros del sur de la campaña de Buenos Aires–, la coalición unitaria de varias provincias del interior (llamada Coalición del Norte), y el avance del ejército de Lavalle, que en septiembre de 1840 llegó a las puertas de Santos Lugares (campamento militar de Rosas). En ese marco, el triunfo militar y diplomático de las fuerzas federales (el tratado Mackau-Arana, que destraba finalmente el bloqueo, es comentado en la novela), culminó en una brutal reprimenda a los opositores del régimen.

Sobre esos sucesos se monta el aparato narrativo de Mármol.

Mármol inserta personajes históricos –María Josefa Ezcurra, Victorica, Manuelita Rosas, el Restaurador, Felipe Arana, Nicolás Mariño, redactor de *La Gaceta Mercantil*, Julián González Salomón, presidente de la Sociedad Popular Restauradora, Agustina Rosas de Mansilla y su esposo, el general Mansilla– junto con otros ficticios, que son los protagonistas: Amalia Sáenz de Olabarrieta y Eduardo Belgrano, Florencia Dupasquier y Daniel Bello (don Cándido Rodríguez, Marcelina, etc.). La presencia de figuras históricas que seguían ejerciendo roles importantes en la sociedad porteña incluso después de Caseros es uno de los motivos, como vimos, que fuerza a Mármol a reconsiderar la continuidad de su novela.³³

La pretensión de una distancia futura –pretensión que se deja ver en el uso del pretérito imperfecto–, es decir de que la novela fuera leída como si entre aquellos sucesos y su narración hubiesen transcurrido mucho más que diez años, llevó a la crítica a una discusión acerca de las propiedades de la obra de Mármol como novela histórica.

Basado en las novelas de Walter Scott, modelo de dicha narrativa, Georg Lukács (1966) delimitó el género apelando a la noción de “héroe mediocre” (héroe medio) y de un pasado histórico como elementos fundamentales de esa definición. Sin embargo, más allá de la posible reproducción del modelo –la discusión, en definitiva, se vuelve estéril en relación con el contexto de producción–, la novela de Mármol debe ser leída en el cruce de lo político, lo ideológico y lo estético.

³³ Corolario de esa conflictiva trasposición entre lo histórico y lo novelesco, Mármol padeció de varios momentos conflictivos. Entre ellos, suele ser recordado el desafío a duelo que le realizó Lucio V. Mansilla –hijo del general Mansilla– en el teatro de Buenos Aires, a raíz del capítulo “500 onzas”. El general Mansilla es representado en la novela como un “furioso unitario” que pasó –mercenariamente, se induce– a las filas fervorosas del federalismo rosista. Ver, sobre este episodio, página 31 y nota 12 de la edición de A. Bocchino (2017, vol. I).

Mármol trazó con su inaugural “explicación” de la novela un protocolo de lectura, que resulta más propicio para entender ese cruce:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aun, y ocupa la posición política ó social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van á leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos. Y es esta la razón por que el lector no hallará nunca los tiempos presentes empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etc.

El autor ha creído que tal sistema convenia tanto á la mejor claridad de la narración, cuanto al porvenir de la obra, destinada á ser leída, como todo lo que se escriba, bueno ó malo, relativo á la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras; con quienes entónces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad. (*Amalia*, vol. I, p. 71).³⁴

El artilugio, o la resolución formal, de una *ficción calculada* indica que Mármol escribió conjeturando otro tiempo de lectura. La idea de ficción calculada supone el distanciamiento entre su escritura y su recepción. En esa suposición, entonces, radica la política de la escritura de la novela. Lo novelesco, así, cumple una función modelizadora: que lo político se convierta en pasado histórico (de allí la búsqueda recurrente del verosímil a través de documentación pública).

No obstante, los hechos políticos condicionan de múltiples modos la trama narrativa.

A pesar de su poco protagonismo en las reuniones del Salón, y sobre todo de su poca participación con la Asociación de Mayo, a principios de abril de 1839 Mármol fue recluido en la cárcel durante una semana. El episodio forma parte de su deliberada biografía: Mármol lo citó en más de una ocasión como prueba de su antirrosismo (por ejemplo, en la breve carta que le enviara a Juan María Gutiérrez para introducir sus datos biográficos a la selección de poemas que formarían parte de la *América poética*).

Pero el episodio también fue utilizado como testimonio en *Amalia*: en el capítulo 15 de la Tercera Parte, cuando la casa de Amalia es requisada por Bernardo Victorica, una nota del autor agrega:

Cuando en 1839 recibí, en la cárcel y en los grillos de Rosas, el bautismo cívico, destinado por él a todos los argentinos que se negaban á prostituirse en el lupanar de sangre y vicios en que se revolcaban sus amigos, Don Bernardo Victorica usó para conmigo ciertas atenciones que estaban absolutamente prohibidas. Solo, sumido en un calabozo donde apenas entraba la luz del día por una pequeña claraboya, yo no olvidaré nunca el

³⁴ Todas las citas de la novela de Mármol están tomadas de la edición de EUDEM, con Estudio preliminar a cargo de Adriana A. Bocchino, en 2 tomos, 2017. Citaremos por volumen (I o II) y número de página.

placer que sentí cuando el jefe de policía consintió en que se me permitiese hacer traer algunas velas y algunos libros. Y fué sobre la llama de esas velas, que carbonicé algunos palitos de yerba mate para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas, y los primeros juramentos de mi alma de diez y nueve años, de hacer contra el tirano y por la libertad de mi patria, todo cuanto he hecho y sigo haciendo, en el largo período de mi destierro.

MARMOL

(*Amalia*, II, p. 141)

La nota apunta en parte a matizar la figura vandálica de Victoria, jefe de la Policía. No obstante, la nota muestra otro rasgo relevante de la obra, que tenderá a perdurar en la literatura argentina del XIX: autor y narrador se confunden. Lo biográfico acude para beneficio de lo novelístico. A su vez, lo novelístico resignifica lo biográfico: el episodio biográfico se carga así de un halo político ausente, al parecer, en su carácter histórico.³⁵

La artimaña demuestra un rasgo central de esta narrativa. En *Amalia* confluyen los planos históricos, biográficos –el capítulo “Escenas de un baile” llevaba originalmente el título de “Biografías” – y ficcionales de un modo que incluye hasta la propia biografía del autor.

Biografía y novela, ficción e historia, narrador y autor se mezclan, se confunden como no había ocurrido hasta entonces en la literatura argentina, y como tal vez no vuelva a ocurrir en el género. (La identificación del narrador con el autor también va a verificarse en las primeras novelas de Eugenio Cambaceres, *Potpourri*, de 1882, *Música sentimental*, de 1884, cuando el género novela está siendo constituido precisamente con esas novelas. No obstante, además de la distancia notable entre *Amalia* y las primeras novelas de Cambaceres, distancia de orden temático, pero también en el orden de las preocupaciones sociales o políticas y estéticas, la novela de Mármol apela deliberadamente a datos y personajes históricos, con los que el narrador, eventualmente, se iguala –es decir, se inserta en su tiempo histórico–. En definitiva: la identificación del narrador de *Amalia* con su autor no es meramente metafórica o proyectiva, sino antes bien funcional a la trama del relato.

Por cierto, esas diferencias, y otras, ponen de manifiesto un aspecto central a la hora de pensar a *Amalia* como la “primera novela” de la literatura argentina: que el género novela lejos estaba, y lejos aún estaría, de adquirir una estabilidad preceptiva, formal, como la que adquiriría con el ingreso del naturalismo en los inicios de la década de 1880.

³⁵ Se ha planteado la posibilidad, incluso, de que el encierro en la cárcel de abril de 1839 respondiera en realidad a un pleito amoroso, y que Mármol haya sido recluido no tanto como reprimenda sino como modo de resguardarlo del amante ofendido. Ver Estudio preliminar de A. Bocchino (2017, pp. 5-68).

Interiores: melodrama y folletín

El puñal, no la espada

Por momentos, la novela de Mármol parecería convertirse en un policial; la intriga y el espionaje cruzado crece a medida que crece o se afianza la historia de amor (Florencia es enviada a la casa de Agustina Rosas de Mansilla a averiguar qué se sabe del fugitivo de Barracas; Victorica, Salomón, Cuitiño, pero sobre todo María Josefa Ezcurra visitan la casa de Amalia con ese mismo fin, aunque obviamente con intencionalidades inversas).

En parte, la historia de amor entre Amalia y Eduardo depende de ese espionaje, de esa saga de persecución e intriga policial; no sólo porque el destino los enfrenta, sino porque el amor se consolida en proporción con el carácter conspirativo de los amantes.

Folletín criollo, la novela de Mármol parece asumir la singularidad de su propuesta. Ni novela histórica ni mera reproducción del folletín europeo, *Amalia* asimila (o pretende asimilar) los paradigmas narrativos en boga (a los que debemos sumar el costumbrismo, el realismo) pero subrayando su carácter histórico.

Las persecuciones, los asedios y las intrigas remiten en parte al modelo folletinesco de Sue, Dumas, Féval, modelo narrativo llamado de “capa y espada”, es decir aventuras –con tramas históricas– en las cuales el héroe por lo general se enfrenta al villano y conquista el corazón de su amada. Los ejemplos son conocidos: *Los tres mosqueteros*, *El Vizconde de Bagelonne* (su continuidad), *El conde de Monte-Cristo*.³⁶

En la novela de Mármol, sin embargo, se impone el contexto. La necesaria arquitectura de una *ficción calculada*, como vimos, vuelve evidente que se trata de un relato cuya historicidad alcanza al presente. El contexto se impone entonces por partida doble, o de modo intra y extra diegético: es el contexto del exilio romántico de 1840, y es el contexto de la lucha anti-rosista que llega a 1851.

El autor parece querer evidenciar ese distanciamiento con el modelo (folletinesco). En el capítulo 9 de la cuarta parte, dedicado a “Manuela Rosas”, María Josefa Ezcurra mantiene un diálogo con los federales mazorqueros, en el que se ella ataca irónicamente a Cuitiño. Otro federal sale en su defensa:

— El comandante Cuitiño es nuestra mejor espada, dijo Garrigós.
 — Así se lo digo todos los días á Peña para que aprenda, dijo Doña Simona Gonzalez Peña, una de las
 mas entusiastas federales, y que ostentaba, más que su entusiasmo, unas
 hermosas barbas negras.

³⁶ Tal vez la más representativa de esa serie haya sido *El jorobado* (publicada en 1857 en tres partes: *El juramento de Lagardère*, *Aurora de Nevers*, y *El Jorobado*) de Paul Féval, cuya edición en volumen llevaba, justamente, el subtítulo *Aventuras de capa y espada*.

- Pero no es época de espadas, observó Daño María Josefa, sino de puñal. Porque es á puñal que deben morir todos los inmundos salvajes asquerosos unitarios, traidores á Dios y á la federación.
- Así és, dijeron algunos.
- El puñal, esa es la arma que deben tener los buenos federales, continuó Doña María Josefa.
- Cabal! el puñal! gritó Solomon.
- Sí, que mueran á puñal, á puñal! Repitieron otros, y todos en seguida hicieron este magnífico coro de la federación.
- A puñal, pero en el pescuezo! dijo Doña María Josefa, relampagueándole los ojos. (*Amalia*, II, p. 254)

No la espada, que remite a la caballería renacentista, sino el puñal, el instrumento principal de la guerra fratricida. Ese distanciamiento —no se trata de una novela de capa y espada, novela de aventuras, sino de una novela con pretensiones de denuncia histórica, que sabe sus recursos puestos a representar el horror del régimen rosista— parece afianzarse, por oposición, en un contexto de producción y enunciación que tiene en la figura de Juan Manuel de Rosas su mayor estímulo.

Recordemos algunos ejemplos de ese contexto de producción.

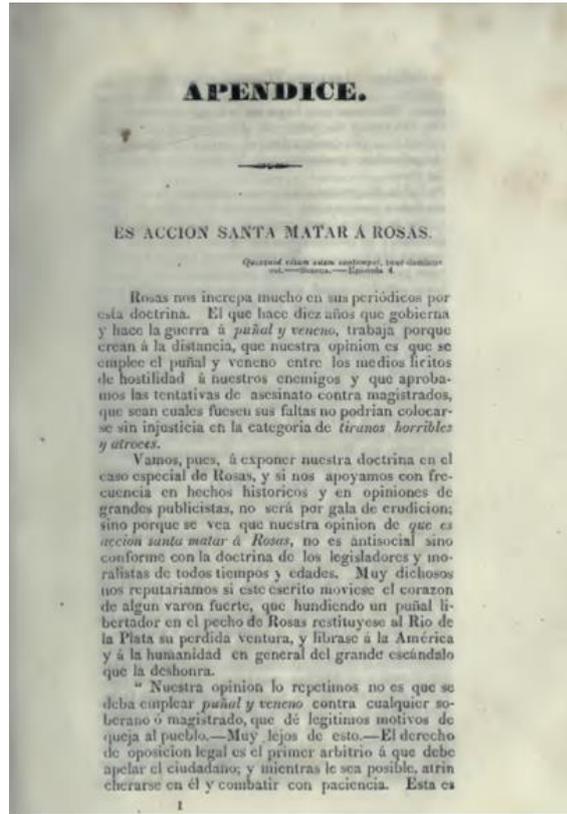
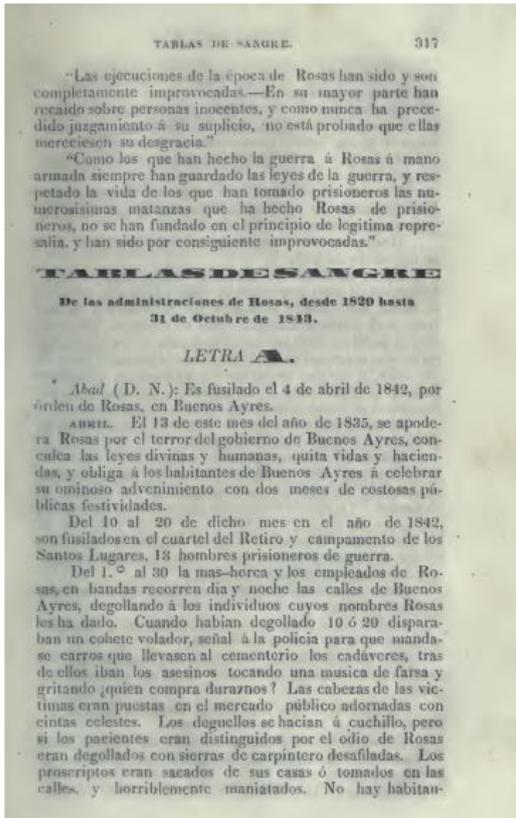
La novela de Mármol se inscribe, como dijimos, en un repertorio de literatura combativa que va desde los periódicos *¡Muera Rosas!* y *El Grito Argentino*, cuyas caricaturas oscilan entre el gótico y el grotesco, al *Facundo* de Sarmiento, pasando por los opúsculos de Rivera Indarte — *Rosas y sus opositores*, y sus famosas *Tablas de sangre*—, sin duda los más virulentos, y varios otros panfletos o piezas escritas en pos de atacar a Rosas.

En 1843, José Rivera Indarte publicó su libelo *Rosas y sus opositores*, al que acompañaban unas *Tablas de sangre*, un listado de las víctimas del rosismo que iba desde 1829 hasta 1843, y culminaba esos ataques con un folleto cuyo título es notable: *Es acción santa matar Rosas*.³⁷

Ese mismo año de 1843, cuando se inicia el sitio de Montevideo, Mármol viaja a Rio de Janeiro. Allí escribe un poema tan beligerante como los opúsculos de Indarte: “El puñal”, publicado en un folleto de 8 páginas. En dicho poema, de 50 estrofas alejandrinas, Mármol reclama prioridad de la doctrina de Rivera Indarte: “Para salvar a la patria la [misión] del puñal es dable / porque si el medio es malo lo santifica el fin”. (El poema lo publica, cerrando el circuito, el mismo Rivera Indarte en el periódico *El Nacional* de Montevideo, del cual era redactor, el 24 de septiembre de 1844).

Considerando estos antecedentes, no parece casual la intervención de María Josefa Ezcurra en el diálogo citado. En este contexto, parece decirnos, el puñal se impone a la espada, la guerra fratricida a la virtud del héroe romántico. La política, podríamos agregar, al folletín.

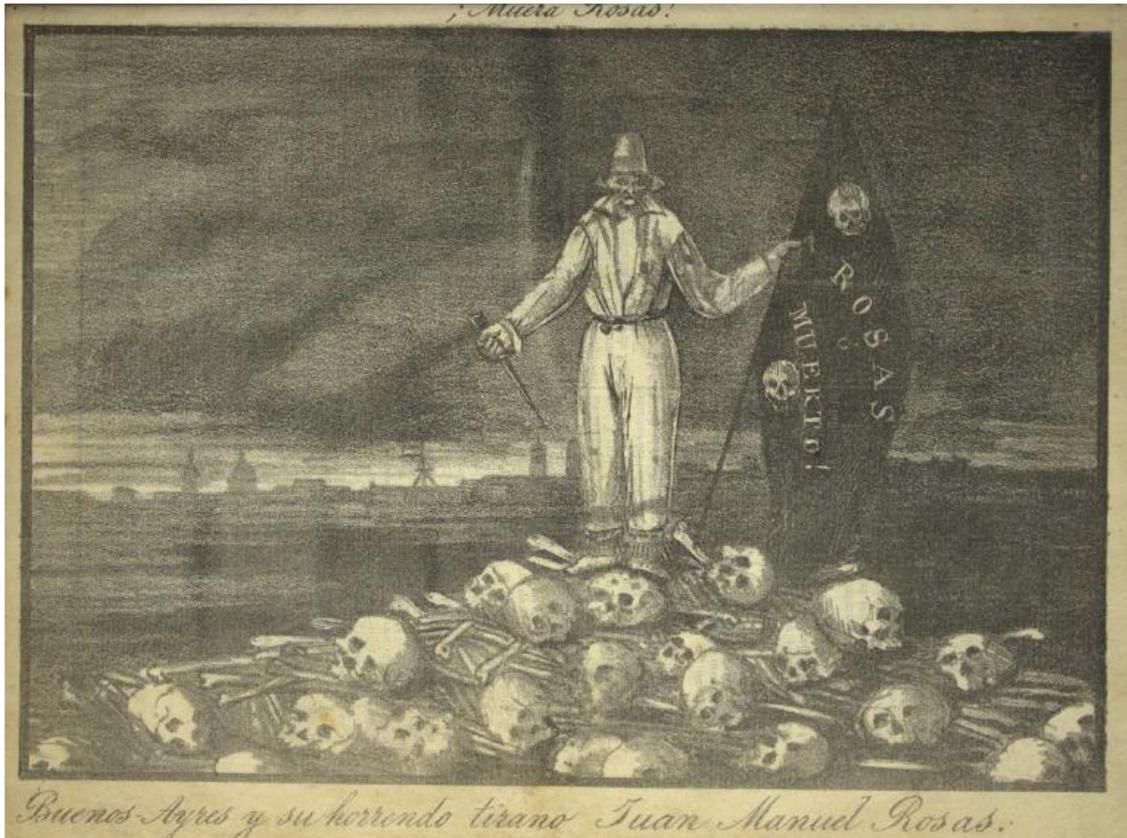
³⁷ José Rivera Indarte. *Rosas y sus opositores*, Imprenta del Nacional, Montevideo, 1843.



Rivera Indarte. Tablas de Sangre. Es acción santa matar a Rosas, anexos a su volumen Rosas y sus opositores, 1843



El Grito Argentino, N° 1, Montevideo, 1839. Estampas litográficas contra Rosas de los periódicos montevideanos, redactados por los exiliados argentinos.



Muera Rosas!, N° 1, 1841, Montevideo.

Signos invertidos: romanticismo y representación

En “Mármol: los dos ojos del romanticismo” (*Literatura argentina y política*), David Viñas plantea que el pretendido ejercicio de síntesis del programa romántico se vuelve, en el caso de *Amalia*, mera polarización y, consecuentemente, maniqueísmo.

Viñas retoma el planteo del *Dogma socialista* de Echeverría: “tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad”, para señalar que esa doble mirada –presente generacionalmente– que procura una síntesis entre lo americano y lo europeo se torna, en el caso de la novela de Mármol, en una polarización y un desequilibrio según los cuales uno de los polos, el local, se impugna mediante la idealización del otro, Europa.

Los ejemplos son tan previsibles, como contundentes. Viñas recurre a la descripción física de Rosas, comparándola con la de Florencia Dupasquier. Hace lo mismo con la descripción de los espacios interiores. Mientras en la descripción de la casa de Rosas prima lo dado, lo inmediato, lo concreto, lo sustantivo, en la detallada descripción del dormitorio de Amalia, al contrario, domina lo adjetivo, lo abstracto, el universo del ideal.

Ideal, como la idealización de la belleza femenina en el siglo XIX; pero también como horizonte de expectativas (basta recordar la distinta evaluación que hacía Sarmiento entre la sociabilidad gaucha y una colonia alemana en el *Facundo*).

Lo referido mediante esa descripción idealizada, recargada, resulta, concluye Viñas, *estéticamente* falso. Es decir, la lectura de Viñas marca tanto una cuestión de orden ideológico, como una cuestión de orden formal; o, mejor, la ideología que analiza Viñas, al menos en el caso de *Amalia*, responde a una ideología de las formas: la ineficaz, lo frustrado, no corresponde al orden político, sino al nivel de lo estético. *Amalia* pierde potencia narrativa del mismo modo en que, en *El matadero* de Echeverría, los parlamentos finales del unitario resultan casi caricaturescos de un habla estereotipada. Por oposición, en la obra de Mármol, el realismo de los diálogos en los que intervienen personajes federales –el primero, sin dudas, Rosas– otorga a la novela la eficacia perdida.

Jens Andermann, quien retoma el planteo de Viñas, propone una lectura distinta. En “Mármol, políticas del *intérieur*”, Andermann sostiene que Viñas, al diferenciar los espacios domésticos antagonísticos –la casa de Rosas, la de Amalia– ejerce una lectura moralista, que identifica “presencia” con “verdad” y “apariencia” con “falsedad”.

En cambio, sostiene Andermann, lo que hay es un despliegue de retóricas que responden a estrategias de representación verbal distintas. Desde su perspectiva, la casa de Rosas no es ni más ni menos verdadera que la de Amalia, y viceversa, pues se trata de representaciones lingüísticas que apuntan, mediante un proceso metafórico, a representar el espacio nacional, y las disputas sobre ese espacio.

La propuesta de Andermann se sitúa en el marco de los análisis históricos que observan un lazo estrecho entre política interfamiliar y política estatal (vg. Halperín Donghi) durante buena parte del siglo XIX. Los vínculos intersubjetivos que diseñan y delimitan el espacio público decimonónico en Latinoamérica institucionalizan, de ese modo, valores tradicionales (herederos de la Colonia) cuya fachada republicana no es otra cosa que eso, una fachada. El poder de la clase, el poder de la élite choca contra los valores republicanos del liberalismo europeo. Esa, por ejemplo, es la hipótesis de Roberto Schwartz –crítico brasileño– respecto de lo que en Brasil se conoce como el *favor*: la práctica del favor es aquel *habitus* –en términos de Bourdieu– que ejercen las clases dominantes sobre sus vasallos (en Brasil, mayoritariamente, los negros).

Son esos valores, entonces, los que la novela de Mármol, a través de la representación de los espacios interiores, convertidos en proyección metonímica de la República, busca poner en cuestión: demostrar que la república es –como sostiene Sarmiento en el *Facundo*– un espacio dominado por la barbarie.

Las figuras retóricas con las que Andermann piensa esa operatividad del lenguaje narrativo son la metonimia y la sinécdoque. La primera establece una relación de contigüidad con el objeto referido; es lo que ocurre con el objeto deseado por la mirada romántica con la que se identifican los protagonistas y los espacios interiores descriptos (la casa de Amalia, centralmente). La sinécdoque, que es una especie de metonimia que designa inclusión, la parte por el todo, o viceversa, define en cambio el vínculo entre el gobierno rosista (la parte) y la singularidad americana (el todo). La casa de Rosas es una sinécdoque de la República; la de Amalia, una metonimia. Es decir, en el primer caso –espacio interior federal– la representación lingüística opera por inclusión; en el segundo –la casa de Amalia–, por contigüidad.

Entre ambas lecturas, la de Viñas y la de Andermann, hay un suelo común, implícito, en el objeto: el del romanticismo y, más específicamente, el del melodrama.

Como sabemos por las lecturas del *Facundo* –pero sobre todo como sabremos por los famosos folletines de Eduardo Gutiérrez de *La Patria Argentina*, 1879-1880–, folletín y melodrama están estrechamente vinculados. El folletín explota el estilo melodramático para impactar –conmover– al lector: la absolutización de los sentidos, como plantea Peter Brooks (1995), tiende a una clara representación maniquea, que puede condensarse con las figuras del Bien y el Mal. El melodrama necesita de esa polarización para su eficacia comunicativa.

Existen, asimismo, una serie de elementos melodramáticos, algunos de los cuales también están presentes en la novela de Mármol. Si pensamos, por ejemplo, en el motivo de la virtud de la heroína, acechada por las fuerzas del mal, por los villanos, y en los espacios cerrados que suelen representar la pulcritud o inocencia de dicha virtud, es claro que Amalia viene a representar esa virtud y su casa, consecuentemente, el espacio de reclusión del melodrama, lugar de salvaguarda de esa virtud. El carácter melodramático se acentúa por la permanente vigilancia, y por las embestidas de la policía rosista a la casa de Amalia, que no casualmente es violentada y asaltada al final de la novela.

El maniqueísmo planteado por Viñas parece emparentarse con las formas melodramáticas de representación. Y la paradoja que observa trasciende el caso particular de Mármol: lo ve también en el *Facundo* de Sarmiento, o en “El matadero” de Echeverría. “en la resolución dramática y estética”, dice Viñas, “esos signos se le invierten” (1995, p. 102).

A pesar del juicio aplanador de Viñas (que sugiere una misma fórmula para *Facundo* y para *Amalia*), del que uno debería tomar una distancia precautoria, el argumento central se aproxima al de Ricardo Piglia (1993) cuando éste lee “El matadero” (en “Echeverría y el lugar de la ficción”) y observa cómo la eficacia del “habla popular” traiciona la ideología explícita de su autor. La lengua popular de “El matadero”, puesta allí para representar la bajeza y “barbarie” de los matarifes, en verdad es lo que ha mantenido “vivo” al cuento; mientras que la dicción engolada y culta del unitario, casi ilegible, en cambio, se aleja pomposamente del castellano rioplatense, aun el culto.

En consecuencia, es posible que la lectura particular de Viñas de la novela de Mármol haya quedado subsumida en la estructura de tesis de su libro, *Literatura argentina y política*. Es decir: que se haya visto en ese breve ensayo otra inflexión de su lectura ideológica y totalizadora, y no el funcionamiento de una hipótesis cuyos materiales reflexivos, como lo demuestra el mismo texto, se hallan en la novela de Mármol.

¿Supone Viñas, en efecto, un tránsito tan llano entre lo dado y lo verídico, entre lo aparente y lo falso? ¿No es acaso ese desequilibrio entre las partes –las descripciones de Amalia, las descripciones de Rosas– el que termina frustrando, según su lectura, la eficacia estética de la novela como un todo? ¿No es acaso ese “efecto halo” –“un mundo donde las cosas no se re-tuercen en su raíz, sino que se desmaterializan remitiéndose a modelos previos” (Viñas, 1995, p. 101) – el que determina el convencionalismo de ciertos pasajes o parlamentos con los que Mármol proyecta los ideales de su generación?

En todo caso, Viñas parece considerar de modo implícito los elementos del melodrama (la oposición del Bien y el Mal, en primer orden), y ver en su transposición –reclamada por el modo folletinesco de publicación– un recurso precipitado de la escritura, que resta complejidad y elaboración. Dicho de modo más sencillo: para Viñas, resulta evidente que en *Amalia* se impuso al paradigma del realismo costumbrista el maniqueísmo melodramático del folletín.

Novela románica, novela política

Amalia ha sido leída como una novela fundacional. En una época en que el género estaba empezando recién a ensayarse, Mármol habría escrito un texto pionero.

Doris Sommer ha incluido la novela de Mármol en una serie de narrativas que llamó “ficciones fundacionales”. La tesis de ese libro, resumida, sostiene que la novelística latinoamericana de mediados de siglo procura resolver, de modo simbólico, conflictos reales vinculados con la constitución de las repúblicas.³⁸ Los conflictos –étnicos, de clase, partidarios– se dirimen mediante la metáfora del matrimonio: el enlace nupcial tiende a aplanar la conflictividad, a cerrar el círculo de intereses burgueses sobre sí mismo.

En ese marco, *Amalia* sería, según Sommer, una narrativa alegórica respecto de la futura consolidación (anhelada) de la nación.

Sin embargo, la lectura genérica de Sommer parece desestimar el trágico final de la novela, y en su lugar coloca la figura de la descendencia (Amalia llevaría en su vientre el fruto de ese enlace). Además de que no hay ningún indicio textual respecto de esa suposición, la lectura de Sommer padece las consecuencias de lo que podríamos llamar “efecto prismático”: aplanar a través de un prisma genérico los aspectos de mayor relieve de la novela.

Esos aspectos remiten al vínculo inextricable entre lo político y lo estético en la novela de Mármol. Vínculo que su contexto de producción, como venimos analizando, no hace sino reforzar, colocar en primer plano.

La trama amorosa de la novela responde, evidentemente, a lo folletinesco; mientras que la trama política se despliega a su medida. El sistema metafórico hace de los ambientes domésticos, de los espacios habitacionales, proyecciones (sea en forma de metonimia, sea en forma de sinécdoque) del espacio público; a su vez, lo público-estatal (el federalismo) está siempre acechando y a punto de “violar” el espacio íntimo. Es decir, lo político y lo amoroso están entrelazados en la novela como dos caras de una misma moneda.

La identificación de ambos motivos es, incluso, explícita en la novela. La patria toma la forma de una amada. En el capítulo 9, “Promesas de la imaginación”, de la Segunda parte, en un diálogo entre los dos amigos, que acaban de venir de un mitin conspirativo, Daniel le dice a Eduardo: “Acabas de pensar en la patria y estás pensando en Amalia. Acabas de pen-

³⁸ Doris Sommer. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, FCE, 2004.

sar cómo conquistar la libertad, y estás pensando cómo conquistar el corazón de una mujer.” (*Amalia*, vol. I, p. 366).

Eduardo y Daniel son personajes anfibios, cuya capacidad para absorber lo serio y lo banal, lo político y la moda, lo social y lo individual los convierte en metáforas generacionales. Bello, quien desplaza en el inicio de la novela a Belgrano, es un *alter ego* más o menos evidente del autor. A diferencia de su amigo, Bello es un activo conspirador, es quien diseña la arquitectura de la oposición rosista, quien puede pasar por buen federal y mezclarse con la mazorca, e incluso manejar a sus líderes como marionetas. Es un personaje que interpreta:

Vio en Eduardo la imagen palpitante y viva de la persecución y de la desgracia que sufría la juventud de la República, y elevándose más en su espíritu a medida que las ideas se sucedían en él, llegó a creer que tenía delante de sus ojos una personificación de la actualidad, en cuya suerte podría estudiar el destino de la generación a que pertenecía. (*Amalia*, vol. II, p. 329).

Mientras que Eduardo representa en la novela a la generación romántica en su conjunto, el personaje de Bello se destaca como una conjetura, una posibilidad, una proyección, una singularidad. No obstante, su figura no puede quedar exenta de esa mancomunidad entre ideales y sentimientos. En el monólogo entablado a su regreso de Montevideo, lo oímos discurrir:

Sí, tengo fe, pero fe en tiempos muy lejanos de los nuestros. ¡Patria, patria!
¡La generación presente no tiene sino el nombre de sus padres!... Y tú, Florencia, ídolo amado de mi corazón; tú, ángel conciliador de mi alma con la vida, de mi corazón con los hombres, de mi destino con mi patria... (*Amalia*, vol. II, p. 52).

Otra vez, la mujer amada viene a restablecer y vivificar el vínculo patrio.

En esta perspectiva, Francine Masiello (*Entre civilización y barbarie...*) observará el proceso de feminización de la cultura liberal argentina. Masiello dirá: cuando la república (la patria) entra en conflicto, la mujer funciona como una proyección de los valores civilizados. Un ejemplo clásico es el semanario *La Moda*, de Juan Bautista Alberdi. En esa tesitura, Mármol procuró con *Amalia* la construcción de un sujeto masculino andrógino (Eduardo Belgrano); y apeló a las distinciones de género como modo de tematización del enfrentamiento entre civilización y barbarie. En la novela de Mármol, dice Masiello (1997, pp. 42-48), los hombres unitarios usurpan la voz de las mujeres. La mujer es reservorio y receptáculo de civilización.

Criados

- ¡Oh, mis viejos criados, yo los recompensaré alguna vez!

José Mármol, AMALIA

Mi casa, mi piano de cola, mi juego de Limoges, mi mantelería, mi criado: éstos, los bienes inmuebles que se enumeran en la narrativa romántica argentina de mediados de siglo.

El análisis de esa naturalización propietaria, que incluye la esclavatura, pertenece, otra vez, a un clásico de David Viñas: “Niños y criados favoritos: de *Amalia* a través de *La gran aldea*. Hasta recalar en algunas mujeres” (1997, pp. 60-83).

La enumeración responde a un pasaje de una novela de Eduarda Mansilla, hermana de Lucio, titulada *El médico de San Luis* y publicada, bajo seudónimo, en 1860.³⁹

En *Amalia* ese tema, el de la servidumbre doméstica, se convierte en una zona significativa de la lectura sociopolítica del autor, canalizada a través de su *alter ego*, y asimismo en un material significativo para el análisis crítico del sociólogo o el historiador.

En términos históricos y políticos, hay que recordar que la Asamblea del año 1813 abolió la esclavitud, e implementó la libertad de vientres –que todo hijo de esclavo nacido a partir de entonces sería un “liberto”–. La figura del liberto siguió funcionando, en los hechos, como una atadura intrafamiliar de posesión. Y en los hechos, también, hasta la Constitución de 1853 la esclavatura fue una institución no del todo desterrada.

Por eso se entiende que en la novela de Mármol la mayoría de los criados sean negros, o mulatos. La desconfianza que despiertan los criados y criadas de servicio se explica en la novela por una empatía entre la clase plebeya –y de modo particular, los negros– y Rosas. Hay en la novela un intento de dilucidación del sostén social del régimen rosista:

Uno de los fenómenos sociales más dignos de estudiarse, en la época del terror es el que ofreció la raza africana, conservada apenas en su sangre originaria, y modificada notablemente por el idioma, el clima y los hábitos americanos. Raza africana por el color. Plebe de Buenos Aires por todo lo demás.

[...]

Los negros, pero con especialidad las mujeres de ese color, fueron los principales órganos de delación que tuvo Rosas.

El sentimiento de la gratitud apareció seco, sin raíces en su corazón. Allí donde se daba el pan á sus hijos, donde ellas mismas habían recibido su salario, y las prodigalidades de una sociedad cuyas familias pecan por la generosidad, por la indulgencia, y por la comunidad, puede decirse, con el

³⁹ Eduarda Mansilla de García publicó, el mismo año, dos novelas bajo el seudónimo “Daniel”: la mencionada *El médico de San Luis* y, en el folletín del diario *La Tribuna*, su novela *Lucía*, basada en la leyenda de la cautiva española Lucía Miranda que aparece por primera vez en la crónica de Ruy Díaz de Guzmán, *La Argentina manuscrita*. Cabe agregar que ese mismo año, otra escritora, Rosa Guerra, publicó también una novela con el mismo asunto, titulada *Lucía Miranda*.

doméstico, allí llevaban la calumnia, la desgracia y la muerte. (*Amalia*, vol. II, pp. 400-401)

La “gratitud” de los negros y las negras para con Rosas representa el apoyo de la plebe al gobierno. Un apoyo cuyos fundamentos quedan, deliberadamente, escamoteados en la novela.

Por contraste, la confianza y la fidelidad de los criados unitarios se explica por valores que trascienden lo material. Pedro, el viejo criado de Amalia, sirvió primero al mando de su padre, el coronel Sáenz. El vínculo es intrafamiliar, sostenido por un pacto de sangre: “— Señor, yo no puedo ofrecer mas que mi vida, y esa está siempre á la disposicion de los que tengan la sangre de mi general y de mi coronel.” (*Amalia*, vol. I, p. 99).

Fermín, el criado joven de Daniel, nació en la estancia de su padre. Mármol necesita explicar los vínculos filiales que distinguen a estos sirvientes de la categoría genérica *criados*:

— Y sobre todo, continuó Daniel, el servicio va á ser terrible. Es probable que el ejército tenga que andar por toda la república; y tu no estás acostumbrado á tales fatigas. Has nacido en la estancia de mi padre y te has criado á mi lado con todas las comodidades posibles. Yo creo que nunca te he dado que sentir.

— Qué sentir, Señor! dijo Fermin con lágrimas en los ojos.

[...]

— Yo no sirvo, Señor. Primero me hago matar que dejar á usted.

— ¿Y te harías matar por mí en cualquier trance apurado en que yo me encontrase? (*Amalia*, vol. I, pp. 122-123).

El tema se inserta en una visión general del siglo XIX. Por ello, no es casual que en el mismo momento en que Mármol escribe en *La Semana* su novela, se comience a publicar, también por entregas, una de las novelas medulares sobre este tópico: *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) de la escritora estadounidense Harriet Beecher Stowe.⁴⁰

Tom, el negro protagonista de la novela de Beecher Stowe que es vendido a un comerciante de Natchez, también es un criado fiel de la familia Shelby: los acompaña desde siempre, es de confianza y además posee el don ético del cristianismo (en la novela de Beecher Stowe, como ha observado largamente la crítica, el cristianismo es un umbral de conversión de los negros, como ocurre en otras narrativas con los indios). Tom es a Shelby, salvando las distancias, lo que Fermín es a Daniel: dos criados (esclavos) capaces de dar la vida por sus amos.

De hecho, en una y en otra novela, la vida del criado está ya dada, prendada. La posesión no se discute: se describe, se tematiza, se fundamenta.

La recompensa que anuncian las palabras de Amalia –las del epígrafe de esta sección– tiene su contraparte al final de la novela.

⁴⁰ La célebre novela de Beecher Stowe fue publicada por entregas en el semanario abolicionista *The National Era* (Washington) entre junio de 1851 y abril de 1852.

Antes de que la casa de Amalia sea asaltada por los federales, se produce un diálogo entre esta y su criado Pedro. Amalia le pide que la acompañe a Montevideo en su exilio. El criado acepta. En compensación, Amalia extrae de una “caja de ébano, llena de alhajas”, un anillo confeccionado con sus propios cabellos, los cabellos de cuando era una niña, y se lo regala como símbolo de gratitud.

La carencia de valor material del anillo –por contraste evidente con las alhajas– subraya el otro valor, el valor espiritual, el único, al parecer, que trasciende las necesidades concretas y salda las deudas no asalariadas, las de aquella fidelidad familiar perpetua, que hace del criado una extensión inmueble de la casa.

La usurpación (política) del terror

Amalia despliega todos los tópicos literarios o doctrinarios de la generación a la que pertenece. La visión de un Rosas maquiavélico, cuya racionalidad macabra lo distingue del resto de los caudillos (v.g. *Facundo*, de Sarmiento); la atomización de la sociedad a partir de un régimen de terror que impide todo proceso de asociacionismo y, en consecuencia, la necesidad de reforzar las instituciones de la sociedad civil (v. g. *Dogma socialista*); la idea de que el poder de Rosas reside en su dominio del puerto único, y de que ese poder se robustece no por propia iniciativa sino por la anarquía o desavenencias de las fuerzas opositoras, representadas en Lavalle, Rivera, los unitarios (v.g. *Facundo*; *El gigante Amapolas*, de Alberdi); la idea tan extendida como al parecer infundada (si recordamos los comentarios de Alsina al *Facundo*) de que Rosas era el epítome del gaucho malo argentino, el mejor jinete de la pampa (mito risible, como vimos en esa larga cadena de hipérboles que llega hasta *La Liebre* de César Aira).

Entre esos tópicos, el del gaucho como “hombre de la naturaleza” vuelve, previsiblemente, para afirmar lo previsible: “Rosas, que era el mejor gaucho en todo sentido...” (*Amalia*, vol. II, p. 245).

El carácter gaucho de Rosas en la prosa de Mármol remite al Quiroga de Sarmiento, en especial al episodio narrado en el capítulo V del *Facundo*, cuando el caudillo adquiere su nombre de guerra. En ese capítulo, Quiroga se asimila al tigre; y esa asimilación lo vuelve sanguinario, desde ya, y terrorífico. Los “ojos enrojecidos por la sed de sangre” del animal trasladan su naturaleza bestial a Quiroga, de quien se dirá enseguida: “Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes, alguna vez, llegaban a fijarse”. (Sarmiento, 1961 [1845], p. 81)

El terror de la barbarie, entonces, se representa animalizando al caudillo.

En *Amalia*, esa representación se afianza mediante la inserción de algunos recursos proveenientes del gótico. No es casual la cita reiterada de Hoffmann. En el capítulo 9 de la primera parte, “El ángel y el diablo”, leemos:

El lector querría saber qué clase de negocios tenía Doña María Josefa con las negras y las mulatas de que estaba invadida su casa. Más adelante lo sa-

bremos. Baste decir, por ahora, que en la hermana política de D. Juan Manuel Rosas, estaban refundidas muchas de las malas semillas, que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche, según la fantasía de Hoffmann. (*Amalia*, vol. I, p. 197).

Las descripciones de ambientes lúgubres, de espacios donde impera el horror (por ejemplo, la habitación de María Josefa Ezcurra donde recibe a las negras), aclimatan el drama, y sobre todo los desenlaces funestos. Así, por ejemplo, se describe la “casa sola”, ubicada en un paraje desolado de San Isidro, a pocas leguas del río, donde se refugia Amalia para evitar la persecución rosista:

Y en aquella mansión, que todo el mundo conocía por el nombre de la *casa sola* habitada poco antes por algunas aves nocturnas; sobre cuyas cornisas abatidas resbalaban las alas poderosas de nuestros vientos de invierno, mientras que al pie de la barranca en que se levantaba, se quebraban en las negras peñas las azotadas olas del gran río, confundiendo su salvaje rumor con el que hacían los viejos olivares, mecidos por el viento, y apenas á tres cuadras de aquella solitaria y misteriosa casa; en ella, decíamos, se veía ahora el sello de la habitación humana; y lo que es más, de la habitación humana y culta. (*Amalia*, vol. II, p. 288).

Una casa deshabitada, rondada por aves nocturnas, asolada por el viento y las olas del río que rompen en las rocas de la barranca. Como observa Pablo Ansolabehere (2012), cuyos argumentos aquí retomamos, la estilización de estos ambientes de terror, propios de la novela gótica, que trabaja con espacios imponentes y cerrados como castillos o monasterios, vienen a subrayar literariamente el terror político del rosismo. Ese terror, tematizado como una enfermedad, reproduce en términos históricos el Terror francés del período revolucionario.

El “horror” del régimen rosista no reside únicamente en la persecución, en su fuerza parapolicial (la Mazorca) o en sus abusos militares. También funciona en el nivel económico, ensañándose con la propiedad privada del enemigo como modo de volverlo vulnerable, y producir entonces la “ruptura de ‘los diques’ de la distinción social” (Ansolabehere, 2012, p. 132). La ambientación lúgubre de los espacios donde dichos desmanes suceden (implícita, o explícitamente) vuelve a todos los actores del régimen –desde el mismísimo Rosas hasta adláteres sanguinarios como Cuitiño– seres demoníacos, fantasmales, terroríficos. En efecto, los gauchos de la mazorca rosista, mediante esa inserción del gótico, como pasaba con algunas estampas de tinte goyesco en los periódicos citados más arriba, se vuelven bestiales vampiros, seres monstruosos.

El epítome de esa representación macabra y monstruosamente arpía se concentra en la representación de la cuñada de Rosas, María Josefa Ezcurra. De hecho, la efectividad de esa trasposición del terror literario al político puede confirmarse en este último personaje, antes incluso que en el de Rosas.

En el capítulo noveno de la tercera parte, cuyo título, “El primer acto de un drama”, parece indicar el principio de un desenlace trágico, Ezcurra realiza una visita espontánea, y por ello inesperada, a la casa de Amalia.

Agotadas las artimañas lingüísticas –Ezcurra procura entablar un diálogo directo con Belgrano, su principal sospechoso, del que siempre es desviada, disuadida por el resto de los participantes–, la cuñada de Rosas apoya deliberadamente su mano en el muslo herido de Belgrano. El dolor delata al sospechoso. La intervención (de la federación) en el cuerpo se impone, de modo brusco, a la retórica conspirativa de sus opositores.

A partir de entonces, el desenlace es ya irreversible. El mundo de las ideas sucumbirá, como la casa de los Olivos que (mal) resguarda a las víctimas, ante el concreto avance de la política rosista.

Referencias (obras citadas)

- Andermann, J. (2000). Mármol: las políticas del intérieur. En *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (56-67). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ansolabehere, P. (2012). *Amalia* y la época del terror. *Polifonía*, Revista de estudios hispánicos de la Universidad de Austin Peay, TN, USA, II, 120-137.
- Arrieta, R. A. (1958). José Mármol, poeta y novelista de la proscripción. En *Historia de la literatura argentina*, II (215-268). Buenos Aires: Peuser.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Curia, B. (1982). Problemas textuales de *Amalia* de José Mármol. *Incipit*, II, 61-83.
- Gasparini, S. (2003). En la orilla de enfrente. *Amalia*. En: Schvartzman, Julio (dir.). *La lucha de los lenguajes*, Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina* (85-104). Buenos Aires: Emecé.
- Giannangeli, L. (1972). *Contribución a la bibliografía de José Mármol*. La Plata: UNLP.
- Lukács, G. (1966). *La Novela Histórica*. México: Biblioteca Era.
- Mármol, J. (2017 [1868]). *Amalia*. Estudio preliminar de Adriana Albina Bocchino, Mar del Plata: EUDEM, 2 tomos.
- Mármol, J. (1965 [1845-1857]). *Cantos del peregrino*, edición crítica de Elvira Burlando de Meyer. Buenos Aires: Eudeba.
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Viñas, D. (1995). Mármol y los dos ojos del romanticismo. En *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zuccotti, L. (1998). La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*. En Iglesia, Cristina (comp.). *Letras y divisas* (131-146). Buenos Aires: Eudeba.

CAPÍTULO 4

José Hernández, un periodista del montón

Sergio Pastormerlo

El periodista y el poeta

En *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), Martínez Estrada se había referido a un “misterio biográfico” en la trayectoria de José Hernández: “Existe un incomprensible secreto en torno a la vida de este autor, de quien ignoramos muchísimo más que de cualquier personaje anodino de su tiempo”. Halperin Donghi no creyó en ese misterio. En el inicio mismo del prólogo de *José Hernández y sus mundos* (1985) escribió:

Su vida contiene en rigor un solo misterio: qué hizo de este periodista del montón, de este participante de segunda fila en la enmarañada vida política de su tiempo, el autor de *Martín Fierro* (p. 11).

Contra la tesis del “misterio biográfico”, Halperin Donghi citaba a Fermín Chávez (1959), que a su vez había escrito: “Comparativamente sabemos más de la vida de Hernández que de la de un Olegario V. Andrade o de un Guido y Spano, y tanto como de Alberdi, Ascasubi o Del Campo”.

Es verdad que Martínez Estrada, en su extraordinaria lectura del poema de Hernández, había sido a veces demasiado imaginativo. También Borges (1953) parece haber tratado de contradecir los misterios que soñaba Martínez Estrada, y es probable que pensara en él cuando decía:

Desde comienzos del siglo XIX, un prejuicio romántico ha establecido que una de las condiciones de la gloria póstuma es la oscuridad contemporánea. [...] En el Buenos Aires de entonces, todo el mundo se conocía, y la verdad es que José Hernández no impresionó mucho a sus contemporáneos.

Martínez Estrada se había preguntado, además, por qué Hernández había dejado caer el apellido de su madre, Pueyrredón. Borges respondió, lacónico, que en aquella época los apellidos compuestos no se usaban.

Lo cierto es que para Halperin Donghi resultaba importante comenzar definiendo a José Hernández como “un periodista del montón” y un político “de segunda fila”. La definición, si

bien coincide con una opinión bastante común (el autor fue menos que su obra), anticipaba el tono sin condescendencias y algo burlón de todo el libro. No obstante, como se puede advertir, por ejemplo, en *Proyecto y construcción de una nación* (1980), para Halperin Donghi la figura de Hernández y sus escritos no eran desdeñables, poco significativos o poco memorables. Más bien todo lo contrario: encontró en Hernández una voz periodística que, precisamente porque no se había distinguido demasiado, daba cuenta, en su medianía, del diarismo y la política de su época. A diferencia de la excelente biografía de Zorraquín Becú (1972), el libro de Halperin Donghi no es eminentemente narrativo. No nos cuenta la vida de Hernández. Se trata, antes bien, de un denso texto ensayístico que analiza la trayectoria periodística y política de Hernández mediante la puesta en contexto y la interpretación de sus escritos.

Esa trayectoria se habría iniciado, o habría terminado de iniciarse, en 1860. Fue el 14 de septiembre de ese año que Hernández comenzó a trabajar “como redactor de *El Nacional Argentino*, periódico oficioso de la Confederación en su capital de Paraná, reemplazando a Juan Francisco Seguí”, que lo combatiría desde el *Correo Argentino* (p. 23). La trayectoria periodística de Hernández, según era habitual en la época, fue algo discontinua. El 3 de febrero de 1863, otra vez en Paraná, “retomó actividades de editor, esta vez en *El Argentino*”, que contaba “con los auspicios políticos y financieros de Urquiza”, y se enfrentaba a *El Paraná*, redactado por Evaristo Carriego” (p. 30). En marzo celebraba el retorno de Peñaloza a la disidencia. A fines de abril comenzó a tomar distancia de Urquiza. Y en noviembre publicaba la serie de artículos sobre la vida y la muerte de Peñaloza. El diario cerró a fines de ese año.

Hernández volvió al periodismo a principios de 1868 como redactor de *El Eco de Corrientes*. Llegó a esa provincia tras sus cuñados, también porteños, con quienes había estrechado “íntima amistad ya antes de integrarse en esa vasta familia por su matrimonio con Carolina González del Solar”. Fue el gobierno del “mediocre Evaristo López”, elegido por influjo de Nicanor Cáceres, veterano caudillo correntino, el que se mostró tan hospitalario con el clan González del Solar. Hernández fue además nombrado fiscal, al lado de uno de sus cuñados, y secretario de la Legislatura. Estos nombramientos provocaron fuertes resistencias en la élite correntina (pp. 37-38). Desde *El Eco de Corrientes*, en marzo de 1868, se opuso a la candidatura de Sarmiento y apoyó la de Elizalde. “La paz, el orden y el porvenir del país se cifran en el triunfo de una combinación electoral en que se encuentren de acuerdo Urquiza y Mitre”, escribió en el editorial del 27 de marzo de 1868 (p. 48). Por entonces consideraba a Urquiza y a Mitre como líderes de las dos grandes fracciones de un único partido, el nacionalista.

Con las elecciones de 1868 se produjo en Corrientes una revolución que derribó a Evaristo López, quien constituyó una fantasmal administración en el exilio de La Paz de Entre Ríos, donde contó con el auxilio de Hernández (p. 56). De paso por Rosario durante junio y julio de 1868 escribió una serie de artículos en *La Capital* con su interpretación de la revolución liberal en Corrientes. Ahora Hernández culpaba a Mitre de la revolución (ejecutada por oficiales que, en efecto, estaban bajo el mando de Mitre): “ha abandonado la causa de los pueblos, enga-

ñando al mismo Elizalde” (p. 56). Y repetía las exhortaciones a Urquiza para que defendiera con menos credulidad la causa del bando federal y advirtiera los peligros que corría (p. 58). El último artículo de la serie (“De mal en peor”, 20 y 21 de julio de 1868) es el que dice:

Es un destino bien amargo el de esta pobre República. [...] Con Mitre ha tenido la República que andar con el sable en la cintura. Con Sarmiento va a verse obligada a aprender de memoria la anagnosia, el método gradual y los anales de Doña Juana Manso” (p. 61).

Cuando Hernández volvió a colaborar en este diario, el 12 de noviembre de 1869, comunicaba a sus lectores, desde el título, la buena nueva de que “la paz se consolida” (p. 62). “Mitre queda degradado, ya para siempre, de fundador de una de las ramas del partido nacionalista, a funesto enemigo de todo lo bueno”. Y el apoyo al presidente Sarmiento quedaba convertido en un deber de todo buen ciudadano. “Sería erróneo ver aquí únicamente en acción el oportunismo que sin duda caracteriza a la prédica periodística de Hernández”. Halperin Donghi lee más bien el entusiasmo optimista de quien para entonces y desde hace tres meses dispone de un diario en Buenos Aires: “el modesto premio” y “la fugaz, la engañosa promesa” de *El Río de la Plata* (p. 63).

El Río de la Plata se fundó en agosto de 1869. Era una empresa periodística de mayor envergadura que todas las anteriores, en la que le correspondía “un rol más claramente central que el de redactor de periódicos oficiosos, controlado de cerca por sus mandantes, papel que había sido el suyo hasta entonces” (p. 65). En el diario cuentan las presencias de Carlos Guido y Spano (en sus obras en prosa recogió el prospecto del periódico) y Agustín de Vedia. “Pero la inicial invisibilidad de Hernández va a atenuarse paulatinamente, y finalmente se lo reconocerá como el principal orientador del diario”. En este punto Halperin Donghi expone una rápida y bien informada descripción de los grandes diarios de la ciudad de Buenos Aires en 1869: *La Nación Argentina*, principal vocero mitrista; *La Tribuna*, el diario de mayor circulación, relativamente independiente, pero órgano por excelencia del autonomismo porteño; *El Nacional*, vocero del liberalismo provinciano, aunque ahora vocero sobre todo del ministro del interior, Vélez Sarsfield, más aun que de Sarmiento; *La Prensa*, todavía relativamente marginal, se identificaba con “un autonomismo fieramente antimitrista”, aunque estaba menos alineado con el oficialismo que los demás diarios de esa tendencia; *La República*, “que realiza más plenamente que el diario de Hernández el ideal de independencia de las facciones y consagración a los principios” (p. 71).

El intento del *Río de La Plata* de insertarse con un peso propio en el sistema periodístico político de Buenos Aires “solo puede considerarse muy limitadamente exitoso”. En sus inicios, el diario se mantuvo en una relativa indefinición política —la situación política misma era poco definida. Y el asesinato de Urquiza vino a cerrar el proyecto de Hernández basado en una reconciliación de federales y liberales antimitristas. Su primera reacción fue condenar el asesinato y confiar en que López Jordán, en cuya inocencia decía creer, castigaría a los responsables. Implícitamente culpaba a Mitre del asesinato. Poco después, el

Río de la Plata dejaba de salir. Y así se cerraba la carrera periodística de Hernández, aunque en 1874 retornaría fugazmente, desde su destierro montevideano, a la guerrilla de pluma: durante abril-mayo y octubre-noviembre de 1874, publicó dos series de artículos en *La Patria* (“Cartas de un Patagón”). En la quinta “carta de un Patagón”, de mayo 1874, Avellaneda representaba el oficialismo, Mitre, el personalismo, y Alsina, el pueblo —un pueblo excluido por el oficialismo y el personalismo. La identificación entre Adolfo Alsina y el pueblo la trazó Hernández en el momento en que la fortuna política de Alsina estaba en su punto más bajo, incapaz de aportar los electores de Buenos Aires a la fórmula encabezada por Avellaneda. Hernández lo había atacado en su etapa correntina y no mostró particular afinidad con él desde el *Río de la Plata*, pero desde ahora va a mantener hacia Alsina una “constante devoción” (pp. 122-123). Tras recorrer así la trayectoria periodística (y por lo tanto, política) de José Hernández entre 1860 y 1870, Halperin Donghi concluye:

Hemos visto cómo, luego de cada uno de los cambios políticos que había visto aproximarse con severa desaprobación, Hernández terminó buscando el modo de adaptarse a sus consecuencias, al precio de considerarlas con mirada menos desfavorable: se adecuó a la caída de Derqui aproximándose primero a Urquiza y luego a Mitre; terminada la presidencia de este, su prédica periodística motivó acusaciones —malévolas pero no totalmente inmotivadas— de oficialismo sarmientista (p. 129).

Halperin Donghi lee contradicciones en el pensamiento de Hernández, y también oportunismos —las contradicciones y los oportunismos de cualquier periodista y político. Pero sobre todo advierte, en las inconsistencias de sus sucesivas posiciones, los errores previsibles de un “periodista del montón” ante los cambiantes y confusos escenarios de la “enmarañada vida política de su tiempo”:

Hay una razón obvia para estos errores de apreciación: la experiencia política de Hernández fue demasiado intermitente y limitada para habilitarlo a actuar con pleno conocimiento de causa en el complicado escenario político porteño (p. 152).

El interés de Halperin Donghi por Hernández como periodista reside en su medianía: “refleja, en un espejo particularmente fiel, la norma común del periodismo de la época” (p. 214). No puede extrañarnos, por lo tanto, que Halperin Donghi cuestione la continuidad entre el redactor de *El Río de la Plata* y el autor del *Martín Fierro* (p. 214). Sus artículos periodísticos sobre el campo giraban en torno a los siguientes temas: rebaja o supresión de los impuestos a las exportaciones; descentralización de la base electoral para las elecciones legislativas; descentralización administrativa, asegurada por la elección popular de los jueces de paz; reforma del sistema de reclutamiento de tropas de frontera: abandono del uso de la conscripción de la guardia nacional de la campaña a favor del enganche de voluntarios atraídos por la soldada. No es evidente que estos dos últimos temas, vinculables con el *Martín Fierro* y privilegiados por los críti-

cos de Hernández, concluye Halperin Donghi, tengan primacía y formen un programa en su periodismo (pp. 224-225).

Halperin Donghi busca ese programa, por lo tanto, en otra parte: revisa, en los primeros volúmenes de los *Anales de la Sociedad Rural*, a partir de 1866, las contribuciones de Eduardo Olivera, José María Jurado y Felipe Senillosa (pp. 225 ss.). Y advierte, como ya lo habían advertido Milcíades Peña y José Pablo Feinmann, que las perspectivas propuestas por Hernández y los voceros de los intereses de las clases terratenientes coincidían (p. 224). Si los dos últimos versos de la *Ida* (“Males que conocen todos / Pero que naides contó”) se leen literalmente, “la afirmación es absurda: desde los *Anales de la Sociedad Rural* hasta los órganos de prensa de todas las facciones porteñas han venido prodigando las denuncias y acusaciones que el poema recoge” (p. 284). Contra la tesis que afirma una continuidad entre la prédica periodística de *El Río de la Plata* y el poema de 1872, Halperin Donghi sostiene que “la composición de *El gaucho Martín Fierro* constituye una quiebra decisiva en la carrera pública de Hernández”, “la metamorfosis de periodista del montón en poeta nacional” (p. 280). Y ese, como lo anticipaba el prólogo del libro, es el único misterio en la trayectoria de José Hernández: “...la súbita eclosión de este gran poeta no es anticipada en la producción anterior de Hernández por signos que permitieran entenderla mejor” (p. 281).

Algunos lectores han rescatado al menos otra composición poética de José Hernández: el breve poema circunstancial titulado “Carta que el gaucho Martín Fierro dirige a su amigo D. Juan Manuel Blanes con motivo de su cuadro Los treinta y tres” (1878). Mientras que esta “Carta”, sin ser memorable, permite entrever al poeta que escribió el *Martín Fierro*, los otros pocos versos que dejó Hernández son perfectamente triviales. Élica Lois (2001, XXXIX) recordó estas coplas, “que no le hubieran asegurado a José Hernández la inmortalidad”:

Encantado el corazón
Me parece que me quieres
Por esa misma razón
En un encanto me tienes.

[...]

A nadie he querido tanto
Con el extremo que a ti
El que tú no lo conozcas
Es lo que me aflige a mí.

Ya Leopoldo Lugones (1916) había escrito que José Hernández “ignoró siempre su importancia, y no tuvo genio sino en aquella ocasión”. Martínez Estrada o Borges no tuvieron opiniones diferentes al respecto. Halperin Donghi repetía un lugar común al afirmar que en la producción anterior de Hernández no había nada que anticipara y permitiera entender mejor la “súbita eclosión de este gran poeta”. Pero llevaba ese tópico algo más allá al poner en duda, incluso, la importancia de la conexión entre los temas de los artículos que Hernández pu-

blicó en *El Río de la Plata* y las denuncias contenidas en *El gaucho Martín Fierro*. En 1952, Antonio Pagés Larraya había publicado *Prosas del “Martín Fierro”*, que entre otros materiales recopilaba algunos escritos periodísticos de Hernández aparecidos en *El Río de la Plata* entre agosto y octubre de 1869: “Hijos y entenados”; “La injusticia se suprime, no se disminuye”; “El servicio militar y los pobres”; “¿Qué civilización es la de las matanzas?”; “Los inmigrantes y los hijos del país”; “La división de la tierra”; “La ciudad y la campaña”. Según Halperin Donghi, las llamadas “prosas del *Martín Fierro*” no dejaban ver tan evidentemente la continuidad entre el periodista del montón y el gran poeta. Por cierto, su argumentación incurrió aquí en una pequeña astucia: ya que no podía cuestionar la relación entre algunos artículos de *El Río de la Plata* y el *Martín Fierro*, dudaba de la importancia o “primacía” de esos artículos en el conjunto de los artículos periodísticos de Hernández. El *Martín Fierro*, en esta perspectiva, seguía siendo una obra solitaria y enigmática.

El primer *best seller*

Cuando se comparan las dos partes del poema, en cambio, el vínculo entre la trayectoria de Hernández y su *Martín Fierro* parece resultar menos dudoso. Como tantas veces se ha señalado, las diferencias entre la *Ida* y la *Vuelta* recuerdan las diferencias entre las posiciones de Hernández en 1872 y 1879. En 1872 era un opositor que acababa de participar en la vencida revolución de Ricardo López Jordán. La *Ida* fue escrita en la clandestinidad por un periodista y político que, como su “pobre gaucho Martín Fierro”, lo había perdido todo. Pero tres años después, en el marco de la conciliación nacional impulsada por el presidente Avellaneda, Hernández pudo regresar definitivamente a Buenos Aires y reintegrarse a la política en las filas del partido autonomista. A comienzos de 1879 publicó la *Vuelta* y fue elegido diputado provincial. En la comparación entre la *Ida* y la *Vuelta* parece resurgir así la relación entre literatura y política propia del género gauchesco, el género gauchipolítico.

Según las visiones más aceptadas de la historia de la poesía gauchesca, esa relación habría sido especialmente estrecha en la llamada “primitiva gauchesca” (Rivera, 1968), es decir, en la gauchesca de la guerra de la independencia (Hidalgo) y en la gauchesca facciosa durante el rosismo (Ascasubi). Desde entonces el género habría ido ganando autonomía respecto de la política. El *Fausto* criollo (1866) ya supone un desvío. Si los textos de la primitiva gauchesca se referían a coyunturas políticas inmediatas, el poema de Estanislao del Campo tomaba distancia no solo de la política coyuntural, sino de la política en general, para ponerse en contacto con la ópera de Gounod y, por su intermedio, con una tradición cultural que se remonta, por lo menos, al *Fausto* de Goethe. También el *Martín Fierro* (1872, 1879), situado en el final de la historia de la gauchesca, se separaba de la política y establecía lazos, especialmente en la *Vuelta*, con la tradición literaria (la picaresca en el relato de Picardía).

Sabemos que en el Río de la Plata la autonomización de la literatura respecto de la política empezó a consolidarse alrededor de 1880. El *Martín Fierro*, en especial la Vuelta, está cerca de esa frontera que por 1880 separa gauchesca y criollismo. De un lado, la gauchesca, el género gauchipolítico. Del otro, la literatura popular criollista, “los usos de la gauchesca para hacer literatura” (Ludmer). Es decir, los novelones gauchescos de Eduardo Gutiérrez y las versificaciones que le siguieron. En los 1880s, la gauchesca pasó a la novela y el teatro, pero poco después también renació como poesía: la zona central de la “Biblioteca criolla” de Lehmann Nitsche, la única gran colección que nos ha quedado de la literatura popular criollista (1880-1910) está integrada por prolíficos versificadores de Eduardo Gutiérrez, que antes había puesto en prosa relatos de la poesía gauchesca (Prieto, 1988).

El vínculo con la política parece más fuerte en la *Ida* que en la *Vuelta*. De hecho, la *Ida* pudo ser pensada como una especie de mero panfleto político opositor que solo más tarde, durante el nacionalismo cultural del primer centenario de la Revolución de Mayo, quién sabe por qué astucias de la historia, terminaría canonizado como el poema nacional de los argentinos. Hernández habría querido escribir una cosa que habría terminado resultando otra. Borges solía proponer conjeturas sobre este tema. El *Martín Fierro* sería un ejemplo de cuánto pueden diferir las intenciones de un autor y el destino final de su obra. Y también sería un ejemplo de la divina modestia que pudo exigir la mejor literatura rioplatense del XIX. Hernández, en la *Ida*, habría tenido escasas ambiciones sobre el valor literario de su poema. Simplemente quería publicar un texto político de denuncia sobre la situación de los paisanos en la campaña, las arbitrariedades de la justicia rural y el sistema de reclutamiento de tropas. En los términos más generales e inespecíficos, un texto político contra la presidencia de Sarmiento y su ministro de Guerra. Y, sin saberlo, terminó escribiendo la primera parte del *Martín Fierro*.

Entre 1872 y 1879 las posiciones políticas de José Hernández fueron muy distintas, pero las diferencias entre la *Ida* y la *Vuelta* también pueden buscar su explicación en el éxito extraordinario de la *Ida*. Ese éxito se convirtió enseguida en el signo que identificaba el poema, como lo vemos en los “juicios críticos” que Hernández fue reuniendo a partir de la octava edición (1874): “¡Que se han vendido más de 30 mil ejemplares de su libro, me dice alguien asombrado!”, dirá Miguel Cané; “...el singular éxito que ha alcanzado su libro, y que atestiguan sus numerosas y copiosas ediciones”, dirá Bartolomé Mitre; “...su libro, que ha sobrepasado en difusión a cualquier otro libro publicado entre nosotros”, dirá Nicolás Avellaneda. ¿Qué era *El gaucho Martín Fierro* en la década de 1870? Era ese modesto folleto, escrito por un no muy conspicuo José Hernández, que había obtenido un éxito de ventas perfectamente insólito. El poema, en sus primeros años, fue ante todo un inesperado *best seller* —para decirlo con un anacronismo, ya que la expresión aún no se usaba en el mundo de habla inglesa. Impreso a fines de 1872 y puesto en circulación a principios de 1873, *El gaucho Martín Fierro* se ubica en el momento de surgimiento de los primeros *best sellers* o grandes éxitos de librería, junto a los manuales de enseñanza elemental de Marcos Sastre (en especial, su manual de primeras letras, su *Anagnosia*), las novelas folletinescas de

Eduardo Gutiérrez y las traducciones de los pioneros o precursores libros de autoayuda del Samuel Smiles (*La ayuda propia, El carácter, El deber*).

En 1872 Hernández no pudo prever la magnitud del éxito que lograría su poema, pero hizo todo lo que estaba a su alcance para obtenerlo. La elección del “formato folleteril” (Rivera, 2001), el precio reducido (diez pesos) y los lugares de venta y circulación alternativos fueron solo el inicio de una estrategia destinada a asegurar su accesibilidad y amplia difusión. A partir de la octava edición de 1874, como vimos antes, Hernández comenzó a compilar “juicios críticos” que se irían sumando en las sucesivas ediciones. “José Hernández marca aquí un punto de inflexión en su operatoria publicitaria: él mismo aparece, así, como el gran impulsor de la crítica literaria martinfierrista”, decía Élica Lois (2001, p. LIX). Pero sucede, además, que la recordada octava edición no fue, en realidad, la octava edición. Fue también Lois la que observó graciosamente: “Nadie ha dejado constancia de haber visto jamás ejemplares de ediciones de *El gaucho Martín Fierro* identificadas como 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª o 7ª” (LVI). Según la lógica publicitaria, el éxito llama al éxito. Hablar de una octava edición cuando aún no habían transcurrido dos años desde la primera no era algo que pasara inadvertido.

Todavía más sorprendente, aunque menos recordada, fue la confirmación que aportó el editor Joaquín Gil (1968) sobre el bien entrenado sentido de la publicidad del periodista José Hernández. Joaquín Gil revisó colecciones de 25 diarios publicados entre 1872 y 1883 en la ciudad y provincia de Buenos Aires, Montevideo y Rosario. Y encontró 314 avisos pagos del poema. De su indagación nos interesa especialmente lo que halló entre 1873 y 1878: 286 avisos en 12 diarios. Los avisos eran de los llamados “avisos notables” (en oposición a los pequeños avisos particulares, los futuros clasificados), y en general fueron avisos notables de gran tamaño, a veces destacados en el centro de la página. Aparecían en los momentos de puesta en circulación de las ediciones y se mantenían durante unos dos meses. La gran mayoría (208) corresponde a 1873 y 1874. Esta información termina de confirmarnos que la publicidad sobre el poema, que por su planificación y duración debe ser pensada en términos de campaña publicitaria, fue del todo excepcional.

Del diario al libro

Las destrezas publicitarias de José Hernández provenían de su experiencia como periodista. Las denuncias de *El gaucho Martín Fierro* habían sido planteadas tres años antes en una serie de artículos en *El Río de la Plata*. La edición príncipe traía junto al poema un artículo que Hernández acababa de publicar en un periódico de Rosario: el “Camino trasandino”. Las características materiales de esa primera edición (tamaño, tapas blandas, calidad del papel y de la tipografía) eran afines a las del diarismo, y de hecho fue impresa en la imprenta de un diario porteño, *La Pampa*. Jorge Rivera (2001) observó que la recepción del poema se concentró inicialmente en una región formada por la ciudad de Buenos Aires,

la campaña de su provincia, Entre Ríos y Santa Fe. Esta zona, a la que debería añadirse Uruguay, coincide con el ámbito en que se desarrolló la trayectoria periodística de Hernández. Recordemos, por último, que el texto de *El gaucho Martín Fierro* fue ampliamente reproducido, en forma parcial o completa, por numerosos periódicos. Así lo decía Hernández en la “Carta a los editores de la octava edición”:

[...] los cantos de *Martín Fierro* han sido reproducidos íntegros o en extensos fragmentos por “La Prensa”, “La República” de Buenos Aires, “La Prensa de Belgrano”, “La Época” y “El Mercurio” del Rosario, “El Noticiero” de Corrientes, “La Libertad” de Concordia, y otros periódicos cuyos nombres no recuerdo, o cuyos ejemplares no he logrado obtener.

[...] “La Tribuna” y “La Democracia” de Montevideo, “La Constitución” y “La Tribuna Oriental” de Paysandú [...] lo han reproducido íntegro o en parte, o lo han favorecido con sus juicios, popularizando la obra, y honrando al autor.

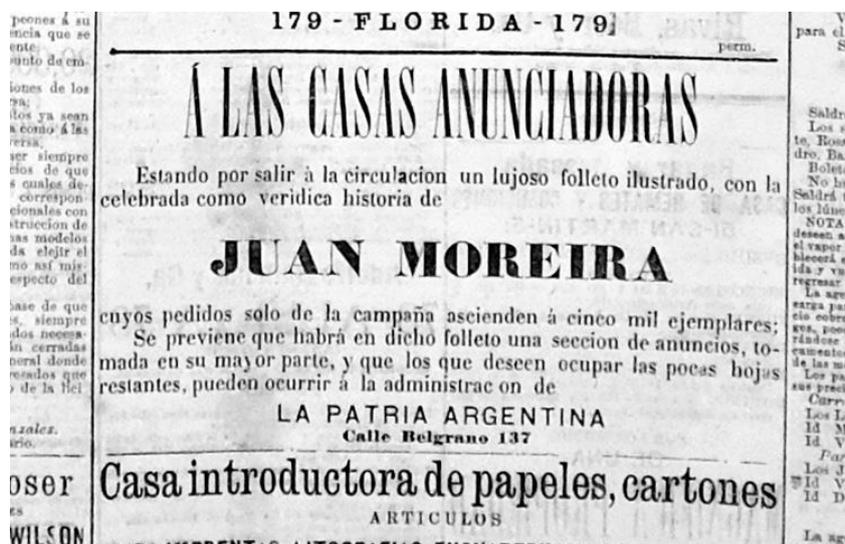
La publicación ilustrada “El Correo de Ultramar” le brindó en sus columnas acogida que no podía ambicionar jamás esa creación humilde [...]

Fue justamente esta octava edición de 1874 (que, a menos que se cuenten como ediciones las reproducciones en los periódicos, fue en realidad la segunda), impresa en un “Taller de Zincografía”, la que inició el acercamiento de la primera parte del poema a las formas propias del mercado de los libros: incluía un dibujo en la tapa (en una pulpería un gaucho toca la guitarra sentado sobre el mostrador mientras otro gaucho, de pie y acodado sobre el mostrador, lo escucha), tres láminas interiores con ilustraciones (pelea de Fierro con el hijo del cacique; pelea de Fierro con la partida; Fierro y Cruz miran las últimas poblaciones) y el retrato del autor. Traía también los primeros “juicios críticos” y una nota de los editores, que por primera vez participaban en el proceso publicitario de la obra. Y por supuesto el poema ya no iba acompañado de un artículo sobre un proyecto de ferrocarril trasandino. Las siguientes ediciones de *El gaucho Martín Fierro* mantendrían las ilustraciones e irían sumando juicios críticos cada vez más prestigiosos. Pero también incorporarían algunos avisos publicitarios que los detallados registros bibliográficos omitirían.

La undécima edición (1878) editada por la Librería “Nueva Maravilla” incluía un aviso de esta misma librería. Nada de sorprendente tenía esta publicidad, que pertenecía al propio rubro del mercado de los libros o de la cultura letrada. Pero incluía también un aviso de una fábrica de cigarrillos (nuevos grandes anunciantes que se sumaban a los primeros y escasos grandes anunciantes surgidos desde la década anterior de 1860) cuyo nombre o marca era, precisamente, “El gaucho Martín Fierro”.



Un año después, en el folletín de *La Patria Argentina*, Juan Moreira no consumiría bebidas genéricas en las pulperías, sino que pediría específicamente una marca, la Hesperidina de Bagley. Cuando a comienzos de 1880 la novela pasó del diario al libro, Eduardo Gutiérrez quitó esta *réclame* (Laera, 2004). El diario, sin embargo, mantuvo el vínculo entre el libro y la publicidad: publicó en sus páginas avisos que anticipaban la aparición de *Juan Moreira* en formato libro —solo que no lo llamaban “libro”, sino “folleto”. Y advertían a posibles anunciantes que el folleto llevaría “una sección de anuncios”.



Como se ve, el formato folleto no era solo un impreso de menor tamaño y menos páginas, más económico y accesible para un nuevo público lector popular (de periódicos antes que de libros) familiarizado con sus características físicas. Pudo ser también, especialmente en los casos de publicaciones de índole literaria en la etapa inaugural de la ampliación del público

lector, un tipo de impreso intermedio entre el periódico y el libro. La literatura solía publicarse en los diarios y periódicos, y todavía los diarios poseían prácticamente el monopolio de la naciente publicidad: aún no era extraño que textos literarios populares publicados o reproducidos en los diarios conservaran un vínculo con la publicidad propia del diarismo. En la “Carta a los editores de la octava edición”, que se refería ampliamente a las reproducciones de la *Ida* en los periódicos, Hernández todavía usaba la palabra “folleto”. Los prólogos de la *Ida* y la *Vuelta*, tan diferentes en tantos sentidos, dejan ver claramente el trayecto recorrido por Hernández y su poema durante la década de 1870. El prólogo de 1872 confundía deliberadamente el texto y su protagonista. “Mi pobre MARTÍN FIERRO” era tanto el poema como el personaje, y Hernández podía así decir: “Es un pobre gaucha, con imperfecciones de forma”. El prólogo de 1879, un verdadero prólogo dirigido a los lectores (cultos y urbanos), solo usaba la palabra “libro”, y el poema ya no era un gaucha sino un “poema”, una “obra” que pertenecía a “los dominios de la literatura”.

Entre 1872 y 1879 Hernández acumuló los reconocimientos de dos tipos de éxito, todavía no bien diferenciados: un éxito comercial (de ventas o de librería), cifrado en el número de ediciones, y un éxito simbólico (de estima, de pares), materializado en la colección creciente y cada vez más autorizada (por las firmas de Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti) de “juicios críticos”. A esos dos tipos de éxito les correspondían los dos circuitos en que empezaba a dividirse la cultura de la letra con la ampliación del público lector: un circuito popular y un circuito culto. En el prólogo a la *Vuelta* Hernández encarecía la calidad de la edición: la “impresión esmerada” producida por “el acreditado Establecimiento Tipográfico del Sr. Coni” y las diez láminas con ilustraciones. Una inscripción en la tapa de la *Vuelta* advertía: “Se vende en todas las librerías de Buenos Aires”. La *Ida*, si confiamos en el estudio de Lucas Rubinich (1983), no habría sido distribuida en el circuito de las librerías porteñas, ubicadas en el centro de la ciudad. Transfigurado por los prestigios del éxito, el poema se iba alejando así del diarismo para acercarse al mundo de los libros, un proceso que, como bien observaba Rivera (2001), no se completaría sino unas tres décadas más tarde, por 1910, con su canonización o consagración final.

Ida y Vuelta. Inversiones y continuidades

Así comienza el primer párrafo de la “Advertencia editorial” a la 12ª edición de *El gaucha Martín Fierro* (1883), la última publicada en vida de Hernández:

Al ofrecer al público, esta vez, la duodécima edición de la “*Ida y Vuelta de Martín Fierro*”, creemos de estricta justicia consagrar algunas palabras al más extraordinario triunfo de publicidad que registran nuestros anales bibliográficos.

La “Advertencia editorial” se equivocaba desde el principio. En realidad los editores no estaban ofreciendo al público las dos partes del poema, que Hernández nunca publicó juntas, sino solamente la primera. La equivocación, sin embargo, proporciona un dato interesante: “Ida” y “Vuelta” son denominaciones que ya se empleaban, por lo menos, desde 1883. El título de la segunda parte muy pronto rebautizó el título de la primera, que pasó a ser la Ida. Esta abreviatura de los títulos resultaba feliz, además, porque aludía a una oposición o inversión entre ambas partes. Habilitaba un futuro juego de palabras: el poema, en la Vuelta, se daba vuelta. Como ya ha sido observado, la habitual oposición entre el *Facundo* y el *Martín Fierro* resulta discutible si no se olvida que las dos partes del poema de Hernández se oponen a su vez entre sí. El *Facundo* solo se opone a la Ida. Como escribía el joven Borges en sus años criollistas o nacionalistas de la década de 1920:

Pero Hernández no alcanzó a morir en su ley y lo desmintió al mismo Fierro con esa palinodia desdichadísima que hay al final de su obra y en que hay sentencias de esta laya: *Debe el gaucho tener casa / Escuela, Iglesia y derechos*. Lo cual ya es puro sarmientismo (1926).

Las principales diferencias entre la Ida y la Vuelta son notorias, y es sabido que a menudo han sido explicadas en función de las diferentes posiciones políticas de Hernández en 1872 y 1879: Fierro volvía para integrarse, así como Hernández había vuelto (desde la oposición armada y el destierro) para incorporarse al orden político imperante. La rebeldía de la Ida se perdía en la Vuelta. Ludmer fue quizá quien encontró los más precisos términos para describir la inversión: la Ida era un texto “anarquista” y contaba una historia de marginalización; la Vuelta era un texto estatal y pedagógico, y contaba una historia de integración.

¿Hernández había cometido algo así como una traición al pasarse, como se dice, al otro bando? En rigor Hernández no pudo cambiar de bando simplemente porque ya no había dos bandos, sino uno solo: el Partido Autonomista Nacional (PAN). Más verosímil resulta quizá postular que la segunda parte del poema era imposible (como decía Martínez Estrada), y que Hernández decidió sin embargo escribirla estimulado por el éxito de la Ida. En una segunda parte Fierro no podía sino volver, y volver implicaba admitirse vencido. Dice Fierro al hablar de su regreso, en el romance del canto 11:

Me acerqué a algunas Estancias
Por saber algo de cierto,
Creyendo que en tantos años
Esto se hubiera compuesto;
Pero cuanto saqué en limpio
Fue que estábamos lo mismo

En el manuscrito, en lugar de los versos “Creyendo que en tantos años / Esto se hubiera compuesto”, se leen estos otros: “Dispuesto como venía / A someterme al Gobierno”. En ese mismo canto 11, Fierro recuerda personajes y episodios de la primera parte:

Que ya naides se acordaba
De la muerte del moreno—
Aunque si yo lo maté,
Mucha culpa tuvo el negro.
Estuve un poco imprudente,
Puede ser, yo lo confieso,
Pero él me precipitó
Porque me cortó primero—
Y a más, me cortó en la cara
Que es un asunto muy serio.

Todo este canto 11 es un buen ejemplo de cómo la Vuelta reescribe o corrige el texto de la Ida.

Para Ludmer la Ida contaba una historia de marginalización, y la Vuelta, una historia de integración (o desmarginalización). *Marginalización e integración* son conceptos importantes en su teoría del género. Ludmer decía que los gauchos solo habían comenzado a tener voz desde que habían tenido armas, y que la gauchesca había nacido con las guerras de la independencia. La palabra “gaucho” había incorporado entonces un significado nuevo con la emergente figura del *gaucho patriota*, que contradecía (invertía), sin borrarlo, su anterior significado: el *gaucho delincuente* (vago y malentretenido). Esa inversión, del gaucho delincuente al gaucho patriota, suponía un movimiento de integración (social) del gaucho, que pasaba de estar al margen de la ley (de la ciudad) a estar al servicio de la patria. El uso (militar) del cuerpo del gaucho le había dado voz, y así había surgido el género. Y desde entonces el género mismo, en el devenir de su historia, había contribuido a esa desmarginalización de la figura del gaucho, agregando nuevos significados a la palabra *gaucho*.

La Ida cuenta una historia de marginalización. Fierro, al principio, es un gaucho pacífico y trabajador que vive en su rancho con su china y sus hijos. La incorporación al ejército, invirtiendo lo que había sucedido en la gauchesca de Hidalgo, inicia su marginalización. Al desertar, queda al margen de la ley y vuelve a ser un gaucho delincuente. Después comete dos muertes, se convierte en un gaucho matrero, se enfrenta a la partida y termina dándole la espalda a “las últimas poblaciones”, huyendo al último margen, los confines de las tolderías. La Ida, según Ludmer, resume la historia del género, solo que al revés: como una película pasada hacia atrás, cuenta una historia de marginalización y, de ese modo, se coloca por detrás o por debajo del inicio de la historia del género. Ludmer dice “orilla inferior”: el momento anterior al surgimiento del género con Hidalgo y su gaucho patriota. El Fierro de la Ida es un delincuente “anarquista”.

Y la Vuelta es un texto estatal y pedagógico porque Fierro vuelve para integrarse a una sociedad que está consolidando su estado. Regresa renunciando a la rebeldía de la Ida y dando

consejos que recuerdan más bien a Sarmiento. Del mundo de la *Ida* solo queda el Viejo Vizcacha. El prólogo de la *Ida*, con su voluntad de copiar fielmente el original, hablaba de “respetar las supersticiones” de los gauchos; el de la *Vuelta* proponía “afearlas”. Recordemos aquel pasaje del prólogo de la *Vuelta*, el de los gerundios, el que suena como los considerandos de los discursos estatales:

Enseñando que el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar.

Enalteciendo las virtudes morales que nacen de la ley natural y que sirven de base a todas las virtudes sociales.

Inculcando en los hombres el sentimiento de veneración hacia su Creador, inclinándolos a obrar bien.

Afeando las supersticiones ridículas y generalizadas que nacen de una deplorable ignorancia.

Tendiendo a regularizar y dulcificar las costumbres, enseñando por medios hábilmente escondidos, la moderación y el aprecio de sí mismo; el respeto a los demás; estimulando la fortaleza por el espectáculo del infortunio acerbo, aconsejando la perseverancia en el bien y la resignación en los trabajos.

Recordando a los Padres los deberes que la naturaleza les impone para con sus hijos, poniendo ante sus ojos los males que produce su olvido, induciéndolos por ese medio a que mediten y calculen por sí mismos todos los beneficios de su cumplimiento.

Enseñando a los hijos cómo deben respetar y honrar a los autores de sus días.

Fomentando en el esposo el amor a su esposa, recordando a esta los santos deberes de su estado; encareciendo la felicidad del hogar, enseñando a todos a tratarse con respeto recíproco, robusteciendo por todos estos medios los vínculos de la familia y de la sociabilidad.

Afirmando en los ciudadanos el amor a la libertad, sin apartarse del respeto que es debido a los superiores y magistrados.

Enseñando a hombres con escasas nociones morales, que deben ser humanos y clementes, caritativos con el huérfano y con el desvalido; fieles a la amistad; gratos a los favores recibidos; enemigos de la holgazanería y del vicio; conformes con los cambios de fortuna; amantes de la verdad, tolerantes, justos y prudentes siempre.

Un libro que todo esto, mas que esto, o parte de esto enseñara sin decirlo, sin revelar su pretensión, sin dejarla conocer siquiera, seria indudablemente un buen libro [...].

Si la *Ida*, según Ludmer, se coloca en la orilla inferior del género, por debajo de Hidalgo, la *Vuelta* se ubica en la orilla superior, allí donde la gauchesca ya estaba convirtiéndose en pura o mera literatura, en literatura popular criollista. Ludmer tenía bien en cuenta que al gaucho pacífico de la *Vuelta* lo sucedía, de manera inmediata pero discontinua (un corte), el gaucho violento del *Juan Moreira* de Gutiérrez. Allí se iniciaba otra historia, un cambio de régimen llamado generalmente autonomización de la literatura (respecto de la política), pero que también admite

otras etiquetas, como profesionalización de los escritores, ampliación del público lector o democratización de la cultura de la letra.

La oposición entre la *Ida* y la *Vuelta* forma parte de una especie de sentido común que más bien se presupone en las lecturas del *Martín Fierro*. ¿Qué sucedería si, pese a todo, apostáramos a una lectura empeñada en examinar lo que las dos partes tienen en común? María Teresa Gramuglio, en “Continuidad entre la *Ida* y la *Vuelta* del ‘*Martín Fierro*’” (1979), ensayó justamente esa lectura a contrapelo. La conclusión de su artículo queda resumida en estas afirmaciones:

A partir de estos datos, o más bien de esta descripción, es posible formular la hipótesis de que, pese a las diferencias visibles de construcción, la *Vuelta* no corrige ni contradice a la *Ida*, y que, por debajo de esas diferencias, un mismo núcleo ideológico-afectivo las recorre a ambas y provee a la historia, a la peripecia, de idéntica “intención social” (1979, p. 6).

Se acepte o no esta hipótesis, el artículo resulta valioso porque explora y describe los varios marcos y niveles de análisis que una lectura de esta cuestión (continuidades y discontinuidades entre ambas partes) debe necesariamente considerar. La *Ida* y la *Vuelta*, más allá de sus diferencias, no pueden dejar de ser las dos partes de un mismo poema. Se parecen, por ejemplo, en sus finales: son historias que no tienen fin, y por lo tanto, si se acepta que el final de un relato es lo que termina de darle sentido, algo ambiguas. Se dirá que en la *Ida* los personajes se separan y en la *Vuelta* se reúnen. Pero también la *Vuelta* termina, como la *Ida*, con una separación: los cuatro personajes se dispersan, “a los cuatro vientos”, sin que tampoco sepamos, concluida la lectura, dónde los dejamos y qué será de ellos.

Referencias (obras citadas)

- Borges, J. L. (1926). “La tierra cárdena”. En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- Borges, J. L. (1953). *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- Chávez, F. (1959). *José Hernández. Periodista, político y poeta*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Gil, J. (1868), *Martín Fierro de José Hernández. Edición ilustrativa*. Buenos Aires: Compañía de Seguros “El Comercio”.
- Gramuglio, M. T. (noviembre de 1979). “Continuidad entre la *Ida* y la *Vuelta* del ‘*Martín Fierro*’”. *Punto de Vista*, 7.
- Halperin Donghi, T. (1980). *Proyecto y construcción de una nación (Argentina, 1846-1880)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Halperin Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Laera, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lois, E. (2001). "Estudio filológico preliminar". En José Hernández, *Martín Fierro*. Edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. Barcelona: Colección Archivos.
- Lugones, L. (1916). *El Payador*. Buenos Aires: Otero & Co. Impresores.
- Martínez Estrada, E. (1948). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pagés Larraya, A. (1952). *Prosas del Martín Fierro. Con una selección de los escritos de José Hernández*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- Rivera, J. B. (2001), "Ingreso, difusión e instalación del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina". En José Hernández, *Martín Fierro*. Edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. Barcelona: Colección Archivos.
- Rivera, J. B. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Rubinich, L. (abril-julio 1983). "El público del *Martín Fierro*". *Punto de Vista*, 17.
- Zorraquín Becú, H. (1972). *Tiempo y vida de José Hernández, 1834-1886*. Buenos Aires: Emecé.

CAPÍTULO 5

Lucio V. Mansilla como celebridad

Sergio Pastormerlo

La singularidad de Mansilla

Josefina Ludmer (1999) decía que en la “coalición cultural estatal de 1880” (otra etiqueta para la llamada “generación del 80”) había patricios y dandis. Los patricios, como Lucio López o Miguel Cané, eran los hijos, nacidos en el exilio, de los proscriptos que lo habían perdido todo durante el rosismo. Y los dandis, como Lucio V. Mansilla o Eugenio Cambaceres, eran los hijos de los que durante el rosismo se habían enriquecido. “Los llamamos dandis para diferenciarlos precisamente de los patricios: por sus tonos ‘divertidos’”. A la seriedad de los patricios, Ludmer oponía la diversión, la transgresión y el “vanguardismo” de los dandis, que además parecían representar mejor, llevándola a su extremo, esa mezcla de lo criollo y lo europeo que es “una de las marcas de la ‘alta’ cultura” argentina”.

A continuación, Ludmer se preguntaba si la figura del *dandy*, de origen inglés (el bello Brummell) pero consagrada y difundida por franceses (Barbey d’Aurevilly, Baudelaire),⁴¹ era acaso posible en el Río de la Plata del XIX. Se trataba de una pregunta retórica que anticipaba una respuesta más bien negativa. Y le dedicaba al dandismo varias páginas (110-118), en las extensas notas finales de ese primer capítulo de *El cuerpo del delito*, tan recomendables como introducción al tema. Lo cierto es que Mansilla, a diferencia de Cambaceres, ha sido muy frecuentemente asociado, durante el siglo XX, a la figura del dandi. Más allá de que esa relación sea discutible o se apoye en usos alegres del concepto de dandismo, a su vez tan difícil de definir, no resulta al menos inverosímil decir que hay cierto dandismo en Mansilla (en el cuidado de su imagen, en las elegancias insólitas de su atuendo, en el histrionismo de sus poses), y que ese dandismo es uno de los signos de su singularidad. Un examen más cuidadoso del posible dandismo de Mansilla debería considerar otras cuestiones, como las presencias de Barbey d’Aurevilly y Baudelaire en sus escritos o sus vínculos con el círculo de Proust: Robert de Montesquiou y el tucumano Gabriel de Yturri.

⁴¹ *Du dandysme et de G. Brummell* (1845), de Jules Barbey d’Aurevilly, es el principal libro de referencia en la biblioteca clásica sobre el dandismo, en la que también es usual incluir escritos de Balzac y Baudelaire. *El gran libro del dandismo* (2013) es la última edición en español que compila estos textos.

Las figuras del dandi, del bohemio, del poeta maldito y del decadente (precedidas por la difusa figura del genio romántico) fueron fundamentales en la configuración de la identidad del escritor (artista) de un siglo XIX que tuvo su capital literaria (cultural) en París. Aunque diferentes e incluso opuestas (dandi y bohemio), esas figuras podían solaparse y hasta fundirse: en Baudelaire está la bohemia y el dandismo; Verlaine, que inventó la imagen del poeta maldito, llegó a ser también el bohemio por excelencia hacia fines de siglo. En el modernismo hispanoamericano, como lo vemos en *Los raros* (1896) de Rubén Darío, esas figuras terminaron por reunirse en una constelación donde las afinidades prevalecieron sobre las diferencias. Con *Los raros* se introdujo en el Río de la Plata la nueva figura del “escritor artista”, que no comenzó a imponerse sino a partir de la generación de los nacidos entre fines de los 1860s e inicios de los 1870s: entre Darío (1867) y Lugones (1874). “Eres un raro”, le dicen una y otra vez a Mansilla (por ejemplo, en “¡Esa cabeza toba!”), pero “raro” no es todavía el *raro* de Darío.

Hay una anécdota más o menos falsa, como todas las anécdotas, sobre Mansilla y Sarmiento. Ha sido muchas veces referida. Sabemos que Mansilla trabajó a favor de la candidatura presidencial de Sarmiento. Y que cuando Sarmiento resultó elegido Mansilla llegó a convencerse de que sus gestiones habían sido decisivas. Esperaba que el presidente electo lo recompensara. No conocemos bien este punto: no sabemos si esperaba ser nombrado, él mismo, ministro de Guerra y Marina, o si se conformaba con indicarle a Sarmiento el nombre de uno de los suyos.

La anécdota dice así. Una noche, poco antes de que Sarmiento asumiera la presidencia, Mansilla fue a verlo. Golpeó la puerta de calle. Sarmiento se asomó al balcón y se disculpó: no podía recibirlo porque se había encerrado a escribir el discurso de asunción, y ni siquiera tenía la llave de la entrada. Mansilla insistió: traía cierta combinación ministerial que debía someter al nuevo presidente. Sarmiento fue entonces a buscar una soga, la desenrolló desde el balcón y luego izó el papel con la lista de nombres que Mansilla le había llevado.

Contenía la dichosa lista algunos nombres del agrado del Presidente, pero el candidato para Guerra y Marina le hizo exclamar:

—¡Usted Ministro! Hombre, necesitaré un ministerio muy sesudo y muy calmoso para morigerarme a mí mismo. Nos tildan de locos; a Vd. menos que a mí tal vez, por no haber adquirido méritos para ello todavía. Juntos seremos inaguantables. Buenas noches...⁴²

La anécdota no puede no ser al menos parcialmente cierta. Sabemos por Mansilla (“El famoso fusilamiento del caballo”) de sus empeños a favor de la candidatura de Sarmiento. Y de sus propias ambiciones ministeriales y su decepción ante la supuesta ingratitud que, desde entonces y para siempre, le reprochó al sanjuanino. Una enumeración de locos eminentes con

⁴² La fuente poco recordada de esta anécdota, tantas veces reproducida, fue un libro de un nieto de Sarmiento: Augusto Belin Sarmiento, *Sarmiento anecdótico* (1905), pp. 212-213. El libro no mencionaba el nombre de Mansilla, que quedaba aludido como “un bizarro militar que había trabajado arduosamente por Sarmiento en la campaña electoral”.

“méritos adquiridos” para alcanzar y sostener esa reputación no podría excluir al “loco Varela”, Héctor Varela, el director y redactor de *La Tribuna* que apadrinó la publicación de la *Excursión*.⁴³ La cuestión corre el riesgo de volverse trivial, pero lo cierto es que Mansilla cultivó muy evidentemente cierta imagen de sí mismo como “raro” o “loco”.⁴⁴ Y escribió extraordinarios cuentos de locos, comenzando por “El famoso fusilamiento del caballo”.

Menos dudosa fue su condición de viajero excepcional:⁴⁵

He sido, como ustedes saben, uno de los argentinos más glotones en materia de viajes; he estado en cuatro de las cinco partes del mundo; he cruzado, sin el más mínimo accidente, catorce veces la línea equinoccial, y he visto, entre ciudades y aldeas, más de dos mil... (“En las pirámides de Egipto”).

En 1850, cuando apenas tenía 18 años, Mansilla viajó a la India.⁴⁶ Realizó ese primer viaje en un buque de vela y tardó más de 80 días en llegar de Buenos Aires a Calcuta (25 de agosto - 15 de noviembre). La navegación a vapor se introdujo a mediados del XIX. Durante la segunda mitad del siglo, los “paquetes” (paquebotas, *packet boats*), transatlánticos que llevaban pasajeros, correo y periódicos (noticias) tardaban unos veinte días en cubrir la distancia entre los puertos europeos y el Río de la Plata. Alrededor de 1880 el viaje a Europa comenzó a democratizarse, como lo indica el surgimiento de la figura del rastacuero (*rastacquouère*), el sudamericano con dinero y sin cultura que empezaba a viajar a Europa (París).⁴⁷ La misma palabra *turista*, aunque flamante, no tardaría en perder prestigio o distinción. Pero todavía en 1881 Mansilla pudo publicar “Sobre cubierta”, una crónica enteramente dedicada a promover el viaje a Europa (por su valor educativo) entre sus compatriotas:

⁴³ Héctor Varela, uno de los hermanos Varela, hijos del “mártir” Florencio Varela. Era una figura extremadamente popular, también conocido por el célebre seudónimo “Orión” con que firmaba sus “Cosas”, una sección miscelánea y caprichosamente personal, afín a la crónica. Fue director y principal redactor de *La Tribuna*, el diario líder de Buenos Aires, junto a su hermano Mariano. En 1870 Héctor Varela y Mansilla eran todavía grandes amigos. La primera edición de la *Excursión* se abre con una dedicatoria de Mansilla a Héctor Varela, y una carta suya en respuesta a la dedicatoria. Héctor Varela es una figura negligentemente olvidada. Seguimos contando con el excelente pero solitario artículo de Viacava, “Héctor Varela, el porteño irresponsable” (1985).

⁴⁴ Sobre la imagen de Mansilla el texto más citado es el artículo de Sylvia Molloy que lleva justamente ese título: “Imagen de Mansilla” (1980). En *La literatura autobiográfica argentina* (1962) el joven Adolfo Prieto le dedicó un capítulo a Mansilla. La mejor biografía de Mansilla sigue siendo la de Enrique Popolizio, *Vida de Lucio V. Mansilla* (1954).

⁴⁵ Una primera lectura sobre Mansilla y la historia de los viajes a Europa: David Viñas (1964), “La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético”, primer capítulo de *Literatura argentina y realidad política*. El capítulo organizaba una serie y analizaba sus variaciones históricas: viaje colonial, viaje utilitario, viaje balzaciano, viaje consumidor, viaje ceremonial, viaje estético, viaje de la izquierda. Mansilla ejemplificaba el “viaje consumidor”. Sobre la historia de los relatos de viaje: Beatriz Colombi (2004). Sobre Mansilla como viajero: Lucio V. Mansilla (2012), *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, edición de Sandra Contreras.

⁴⁶ Salió del puerto de Buenos Aires en agosto de 1850 y volvió en diciembre de 1851. Mansilla solía decir, con cierta coquetería, que había realizado este viaje a los 17 años, y las biografías o cronologías suelen confundir las fechas cuando se refieren a este primer viaje. Cfr. Lucio V. Mansilla (2012), *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental*, edición de María Rosa Lojo.

⁴⁷ El personaje de Don Polidoro en los *Recuerdos de viaje* (1881) de Lucio López es la más temprana representación rioplatense del rastacuero.

Un americano que no haya salido de su terruño, por más ingenio y talento que tenga, por mucha instrucción o ilustración que posea, por más que haya leído, por más que conozca muchas lenguas, por más elástico y flexible que sea, llámese: Roca, Goyena, Rocha, Estrada, Encina, D'Amico, Victorica, Ojeda, Del Valle, Andrade, Irigoyen, Paz, Viso, Sáenz Peña, Viejobueno, Lezama, Gutiérrez, Aneiros, Wilde, Avellaneda, Unzué, Iriondo, Juárez Celman, Posse, Gorostiaga —lo más afín y lo más opuesto, todo es igual—, obedecerá fatalmente a las influencias del medio...

En 1870, sin embargo, Mansilla no viaja a Europa sino en la otra dirección, Tierra Adentro, una inversión que se deja comparar con lo que hacía poco antes en la Guerra del Paraguay cuando se aburría, según lo cuenta en la décima carta de la *Excursión*:

(...) cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma cosa; las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía? Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquellas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés.

La primera carta de *Una excursión a los indios ranqueles* afirma que la felicidad está en los extremos. Y esa "teoría", presente en la primera carta, impregna toda la *Excursión*: las tolderías ranquelinas, como destino de un *Petit Tour*, eran una especie de refinamiento extremo.

Yo comprendo que haya en esta tierra quien diga: —Yo quisiera ser Mitre, el hijo mimado de la fortuna y de la gloria, o sacristán de San Juan.
Pero que haya quien diga: —Yo quisiera ser el Coronel Mansilla —eso no lo entiendo, porque al fin, ese mozo ¿quién es?

La distinción es un principio social que atraviesa toda la historia y está presente en todas las culturas. Podríamos decir que la búsqueda de la distinción es común, y que la distinción, si bien basada en el desvío, tiene sus reglas (Pierre Bourdieu, *La distinción*). Al mismo tiempo la singularidad, entendida como excepción a la regla, puede ser una diferencia radical que se resista a ser pensada. Y "dandi" ("loco", "raro", etc.) bien pueden ser rótulos tan cómodos como insuficientes o engañosos. Mansilla es singular y también quiere, como todos, ser distinto. Es fatalmente singular porque (solo para empezar) es hijo del general Lucio Mansilla, el héroe de la Batalla de Obligado, y de Agustina Ortiz de Rozas, la hermana de don Juan Manuel. Y también quiere ser distinto, sin disimularlo: entre bromas, en una especie de divertida o frívola competencia por la distinción, le dice a su amigo Santiago Arcos (otro gran viajero) que le ha ganado de mano y ha comido, antes que él, una tortilla de huevos de avestruz en Nagüel Mapo.

Todos los que escribieron sobre Mansilla (empezando por él mismo) se han detenido en su condición de viajero. Pero Mansilla fue también excepcional como lector. Aunque el primer idioma de sus lecturas fue previsiblemente el francés, Mansilla también poseía, junto a otras lenguas más cercanas (el italiano, el portugués), el inglés. En el aburrimiento interminable de su primer viaje iba leyendo libros ingleses. Para Mansilla el viajero era el que sabía o aprendía las lenguas de sus viajes. Pensaba que Sarmiento, por ejemplo, había leído poco. Y que si bien había viajado (desde su primer viaje de 1845 por Europa, norte de África y Estados Unidos), no debía haber comprendido esas experiencias sino a medias. En el centro de la biblioteca de Mansilla están los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII. Tiene también sus autores preferidos, comenzando por Shakespeare (Shakspeare, como lo escribe siempre). Pero en los escritos de Mansilla encontramos citas y títulos de autores (Laurence Sterne, Thomas de Quincy, Lewis Carroll o Alfred Töpffer) perfectamente ausentes en los más informados lectores rioplatenses del XIX. Mansilla tuvo, al menos hasta la época de las *causeries* (1888-1890), la biblioteca más actualizada, al tanto de las últimas novedades, pero también la menos ceñida, contra lo que era habitual en la cultura letrada culta, a la literatura francesa. En Mansilla lector ya está “la república mundial de las letras”.

Cuando Sarmiento murió en septiembre de 1888, su figura dejó de presidir la cabecera de *El Mosquito* (1863-1893) y quedó reemplazada por la de Mansilla. En esos días *El Mosquito* publicó sin firma una ficción bajo la forma de crónica titulada “A rey muerto, rey puesto”. Se contaba allí que el sábado 22 de septiembre a las ocho de la tarde, en la redacción de *El Mosquito*, se había celebrado una asamblea a la que habían concurrido el arzobispo Aneiros, el general Mitre, Aristóbulo del Valle, Pedro Goyena, Lucio V. Mansilla y otros notables de la época. La asamblea había sido convocada para decidir quién ocuparía el lugar vacante dejado por Sarmiento. Aneiros solicitaba que su imagen fuera retirada del título de *El Mosquito*. Mitre, lo mismo. Mansilla pedía la palabra:

Tengo el honor de presentar mi candidatura para el puesto vacante. Solo por modestia exagerada o por estupidez se puede desear no figurar en él. El “Mosquito”, señores, es un gran suministrador de popularidad y podemos citar muchísimos individuos que han llegado a ser personalidades gracias a que el “Mosquito” se ha dignado ocuparse de ellos. Para repetir lo que decía un célebre político: “Sea para alabarme, sea para criticarme, prefiero que la prensa se ocupe de mí, antes de olvidarme”.

Y, sin ir más lejos, don Bartolo, aquí presente, general famoso por las innumerables derrotas que ha sufrido, ¿de dónde ha sacado su fama, si no es del “Mosquito”?

En efecto, desde el 23 de septiembre de 1888 Mansilla había pasado a presidir la cabecera del periódico satírico de Enrique Stein. Había llegado al punto más alto de su poco exitosa carrera política (presidiría por entonces la Cámara de Diputados), pero también de su ansiada celebridad. Casi dos años después, con la profundización de la crisis y la revolución, *El Mos-*

quito ensayaría cambios más audaces en su cabecera, y Mansilla llegaría a conducir un carruaje con la inscripción “El Mosquito. Fábrica argentina de fama”.

NÚMERO SUELTO: 10 CENTAVOS

Domingo 2 de Setiembre
1888

Director: H. STEIN

DEBENTORES
H. STEIN — E. DAMBLANS
ADMINISTRACION:
SAN MARTIN 591.3
BUENOS AIRES

No se devuelven los manuscritos ó ideas y boquejos de caricaturas remitidos á esta Redaccion.

Año XXVI—Núm. 1339

SUSCRIPCION MENSUAL:
En la Capital..... \$^m/6 0.50
• las Provincias..... • 0.60

SUSCRIPCION ANUAL:
En la Capital..... \$^m/6 5.50
• las Provincias..... • 6.—

PAGADO ADELANTADO

En los puntos donde no existe Agencia del «Mosquito» se puede suscribir mandando directamente y adelantado á la Administracion el importe de la suscripcion, sea en un cheque, sea en sellos postales.

NUMERO SUELTO: 10 CENTAVOS

Domingo 23 de Setiembre
1888

Director: H. STEIN

DEBENTORES
H. STEIN — E. DAMBLANS
ADMINISTRACION:
SAN MARTIN 591
BUENOS AIRES

No se devuelven los manuscritos ó ideas y boquejos de caricaturas remitidos á esta Redaccion.

Año XXVI—Núm. 1342

SUSCRIPCION MENSUAL:
En la Capital..... \$^m/6 0.50
• las Provincias..... • 0.60

SUSCRIPCION ANUAL:
En la Capital..... \$^m/6 5.50
• las Provincias..... • 6.—

PAGADO ADELANTADO

En los puntos donde no existe Agencia del «Mosquito» se puede suscribir mandando directamente y adelantado á la Administracion el importe de la suscripcion, sea en un cheque, sea en sellos postales.

GALERIA CONTEMPORANEA

DOMINGO 7 DE SETIEMBRE DE 1890—NÚMERO 1353

Número suelto, 9712 — Número atrasado, 6780

Administrador: H. STEIN
(Este periódico tiene editor responsable)

ADMINISTRACION:
PAPELERIA ARTISTICA
Tucuman esp. S. Martin—Buenos Aires

AÑO XXVII

MOSQUITO

FUNDADO EN 1859

FABRICA ARGENTINA DE FAMA

DATOS PARA LA HISTORIA
Y
CONSERVAS PARA LA POSTERIDAD

SUSCRIPCION TRIMESTRAL, ADELANTADA
En la capital..... \$ mín. 1.50 curso legal
En las provincias..... 2.00

SUSCRIPCION ANUAL, ADELANTADA
En la capital..... \$ mín. 7.50 curso legal
En las provincias..... 8.00

Las personas que se suscriban directamente en la Administracion, por un año adelantado, gozan de la prima que consiste en dos hermosos retratos en caricatura, de ilustres argentinos.

Alrededor de 2010 hubo un movimiento académico que apostó a fundar un nuevo campo de estudios dedicado a la historia de las *celebrities*. Se fundó una revista internacional, se celebraron congresos, se publicaron artículos e incluso algunos libros. A *Short History of Celebrity* (2010) de Fred Inglis pertenece a ese momento. Aunque los resultados de esta iniciativa, como los del libro de Inglis, fueron modestos, no dejaron de poner en evidencia que la historia de las *celebrities* no estaba escrita. ¿Deberíamos pensar a Mansilla como una de las primeras *celebrities* de nuestro siglo XIX? Y, más allá del caso Mansilla, ¿cuándo habría comenzado entre nosotros esa historia? Si la historia de las *celebrities* está ligada a la también mal conocida

historia de la publicidad, una primera respuesta debería ser buscada en los años 1860s, los años de la formación periodística Mansilla, que como José Hernández se inició en la prensa de la Confederación (“De cómo el hambre me hizo escritor”).

Una canonización tardía

Escribía Luis Gusmán (1998, XIII):

Hay autores cuya obra puede subsumirse en un solo libro. En el caso de Mansilla el libro podría ser *Una excursión a los indios ranqueles*. Hasta tal punto que su versión resumida apareció en aquella biblioteca de la infancia llamada Robin Hood.

Claro que sería injusto, además de incorrecto, reducir su obra a un libro, ya que por ejemplo las *Causeries* tuvieron un reconocimiento por parte de la crítica similar al que el gran público le otorgó a *Una excursión...*

También se podría agregar a la enumeración “Los siete platos de arroz con leche”, un episodio de las *Causeries* que logró su propia autonomía por ser lectura escolar y por la extraña curiosidad, casi del orden de la fascinación, que siempre ha despertado cualquier historia que tuviera como personaje central a Rosas.

Eximido de las maneras académicas, Gusmán trazaba una distinción bien simple y a la vez algo inesperada entre la *Excursión* (o alguna *causerie* en particular, como “Los siete platos de arroz con leche”) y las numerosas y durante tanto tiempo bastante menos leídas *causeries*. De un lado, textos que podían convertirse en lecturas de la infancia y llegar al gran público. Del otro, textos consagrados por la crítica.

En rigor, Mansilla se había iniciado como escritor al publicar en 1855, en una prestigiosa revista de la elite letrada, “De Adén a Suez (Impresiones de viaje)”. O, si aceptamos su propia versión en “De cómo el hambre me hizo escritor”, el verdadero debut literario se habría producido en la prensa de la Confederación a comienzos de 1857. Entre 1855 y 1870 Mansilla dirigió y redactó varios periódicos, publicó obras propias y traducciones, escribió y consiguió estrenar dos obras de teatro, fue el corresponsal estrella de *La Tribuna* en los primeros años de la guerra del Paraguay. Pero nada de lo mucho que ya había escrito entre esos años se parece a la *Excursión*, un texto que más bien irrumpe, singular e inesperado, como el *Facundo* o *El gaucho Martín Fierro*. En ese marco, la *Excursión* bien podría ser considerada una *opera prima*.

Si Mansilla terminó convirtiéndose en un clásico fue por la *Excursión* (1870) y las *causeries* (1888-1890). Esas son las obras mayores, a las que parece injusto no agregar *Retratos y recuerdos* (1894), el libro de retratos del gran retratista que fue Mansilla y a la vez un libro de cierto valor histórico sobre los políticos de la Confederación. El Mansilla clásico se extiende así desde 1870 hasta 1890. O hasta 1894, si no excluimos *Retratos y recuerdos*. El descubrimiento

de su escritura, que comenzó a explorar por 1870, se prolongó hasta las *causeries* y algo más, hasta los primeros años de la década de 1890. Hasta que Rubén Darío publicó *Los raros* y *Prosas profanas* en 1896, podríamos decir, cuando el escenario de las letras rioplatenses o hispanoamericanas terminó de girar y Mansilla comenzó a pertenecer al pasado.

En la *Excursión* Mansilla ya había descubierto su escritura (la digresión como método, la nada como tema). En la carta XXI reparaba en sus propias digresiones y decía:

Decididamente, hoy estoy fatal para las digresiones. Tomé el hilo más arriba y me apercibo que lo he vuelto a dejar. Para dejarlo del todo, me falta decir...

En la misma carta se levantaba una nube de arena. No era la primera vez que aparecía una nube de tierra en algún punto del horizonte desde el inicio del viaje, pero esta vez la mirada del escritor viajero se fijaba en ella no para descifrar su significado (lo que hacía todo viajero), sino solo para mirarla cambiar. Mansilla descubría que pasar metódicamente de un tema a otro equivalía a hablar de la nada; que la digresión, el arte de perder el hilo y volver a tomarlo, generaba el milagro de una escritura continua, que parecía sostenerse a sí misma, que hablaba de sí misma y podía, en el límite, prescindir del mundo. Mansilla, como se dice, había empezado a encontrar su voz, el modo de llevar su oralidad, rápida e inagotable, a la escritura. En tiempos en que no faltaban los grandes conversadores y la *causerie* era un tipo de discurso común, conseguiría llegar a ser el *causeur* por excelencia y hacer de la *causerie* su propio género.

En las *causeries* Mansilla seguía escribiendo como había aprendido a hacerlo veinte años antes. Pero la escritura de la *Excursión*, que al fin y al cabo debía ceñirse a la crónica del viaje, no podía tomarse sino restringidas libertades. El género de las *causeries*, en cambio, le permitió desarrollar su escritura hasta un punto que, con un anacronismo o una palabra de época, podríamos llamar vanguardista o experimental. A esa escritura experimental no le faltaron lectores contemporáneos (especialmente entre los jóvenes: Juan Agustín García, Eduardo Schiaffino, Mariano de Vedia). Pero ya los escritores del 900 (Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Roberto Giusti) rechazaron a Mansilla. Y también a Miguel Cané. Mansilla y Cané fueron elegidos por esa generación, que se autodefinió como la primera generación de escritores profesionales, como los mejores ejemplos de lo que un escritor no debía ser. Cuando murió Cané en 1905 Gerchunoff publicó en un poco visible periódico de provincia un artículo titulado “¡Al fin solos!”. Gálvez todavía seguía escribiendo contra Cané treinta o cuarenta años después en sus *Recuerdos literarios*. Y Rojas dedicó a Mansilla un breve capítulo en su *Historia* que más tarde, a partir de los 1980s, sería demasiadas veces citado.

La *Excursión* se publicó en *La Tribuna* y en libro en 1870. Fue reeditada en 1877, en Leipzig. La tercera edición (1890), la última en vida de Mansilla, fue la que usó Julio Caillet-Bois para establecer el texto en su edición de 1947. Muy diferente sería la historia de las ediciones de las *causeries*. Los cinco tomos de *Entre-Nos* (1889-1890), que reunían 85 de las 120 charlas, no fueron reeditados hasta 1963, en la notable edición de Hachette. Y las 35 charlas inéditas restantes fueron publicándose en libro, parsimoniosamente, entre 1966 y 1997. Las dos

obras mayores de Mansilla, según se ve cuando se observan sus historias editoriales, corrieron suertes bien distintas. La historia de las lecturas que recibió la literatura de Mansilla, especialmente las *causeries*, parece contarnos una lección sobre nuestra historia literaria. Mansilla, que publicó sus principales escritos entre 1870 y 1890, no habría encontrado sus lectores sino mucho después.

Sandra Contreras (2014) dedicó un artículo a esta cuestión:

Pero si en este sentido Mansilla merece considerarse un escritor más propio del siglo XX que del XIX, es preciso decir que es un escritor de un siglo XX muy tardío, que no fueron sino la crítica y la literatura del último cuarto del siglo las que, recién, lo convirtieron en nuestro contemporáneo, esto es, en precursor de algunas de nuestras prácticas y sobreentendidos.

Contreras piensa que fue David Viñas quien “instaló a Mansilla, definitivamente, en el siglo XX”, aunque no el Viñas de *Literatura argentina y realidad política* (1964), sino el de los 1980s. Dice también que por entonces, en algunas de las primeras novelas de Aira (en *El vestido rosa* y *La liebre*, y sobre todo antes, en *Ema, la cautiva*), leíamos a Mansilla, al de la *Excursión*. Recuerda además a Osvaldo Lamborghini, a María Moreno y a Osvaldo Baigorria. Y se pregunta por “la indiferencia más notable”, la de Borges.⁴⁸ Aceptemos o no cada una de las hipótesis y nombres propuestos, parece indudable que alrededor de 1980 se produjo un giro en la historia de las lecturas de Mansilla. Ese giro, que se deja pensar como una canonización tardía, se basó menos en la relectura de la *Excursión* que en la postergada incorporación de las *causeries* de *Entre-Nos*.

Uno de los signos del giro fue la recuperación de aquella vieja lectura de Ricardo Rojas en su *Historia*. En realidad, la lectura apresurada que Rojas dedicó a Mansilla en 1922 era una serie de distracciones y merecía el olvido. Rojas decía, recordemos al menos alguna de las *gaffes*, que la *Excursión* se había escrito en 1879. Y lo decía dos veces, como para confirmar que no se trataba de una errata. ¿Por qué recordar entonces aquella pobre lectura de Rojas, y no (digamos) la versada lectura contemporánea de Aníbal Ponce (1918)? Es que Rojas, que había criticado el fragmentarismo de Mansilla como un defecto, venía a enseñarnos cómo no debía ser leído Mansilla.

El joven Bourdieu (1967, pp. 144 y 152) decía que había llegado la hora de usar la fórmula “nueva crítica” ya no como una estrategia de autopromoción en las luchas por la imposición de nuevas modas intelectuales (*new criticism*, *nouvelle critique*), sino como un viejo concepto histórico de filiación romántica. “Nueva crítica” era la crítica que se ponía de parte del artista —y, en el mismo movimiento, se alejaba del público. Ya lo había visto Levin L. Schücking en

⁴⁸ Borges incluyó a Mansilla en el reducidísimo canon que propuso en “El tamaño de mi esperanza” (1926): “Después ¿qué otras cosas ha habido aquí? Lucio V. Mansilla, Estanislao del Campo y Eduardo Wilde inventaron más de una página perfecta”. Poco después cambió de opinión. En el *Borges* de Bioy Casares, Borges recuerda el inicio de la *Excursión* (“mazamorra en el Río de la Plata, charquicán en Chile, ostras en Nueva York, macarroni en Nápoles, trufas en el Périgord, chipá en la Asunción”) y dice que Mansilla era un rastacuero.

1923. La “nueva crítica” no juzgaba las obras según reglas universales y atemporales a las que las obras debían ajustarse (clasicismo), sino según la propia *poética* del autor. Como escribía Piglia en *Respiración artificial*, durante la contemporánea y también tardía canonización de Roberto Arlt:

Estoy decepcionado Renzi. Habíamos empezado bien. Por supuesto si uno lee a Arlt como vos lo leés no puede leer a Borges. O puede leerlo de otro modo, dijo Renzi, leerlo, por ejemplo, desde Arlt. Mejor sí, dijo Marconi, mejor leer a Borges desde Arlt, porque si uno lee a Arlt desde Borges no queda nada (1980, p. 172).

Como Marconi, Rojas había leído a Mansilla según lo que Mansilla no era. Y Mansilla, como Cané, resultaba ser un no novelista, un mero “prosista fragmentario”. Ese defecto, sesenta años después, por 1980, había llegado a invertirse hasta ser percibido como la clave de su “método” o *poética*. El artículo que Sylvia Molloy publicó en 1980, “Imagen de Mansilla”, fue uno de los primeros textos de la “nueva crítica” sobre Mansilla. Ese artículo pionero, centrado en la fragmentación (del yo), ponía a Mansilla en una zona vanguardista, en contacto con Baudelaire —el Baudelaire de “El pintor de la vida moderna” y su negativo, los *Diarios íntimos*. Con el texto de Molloy, que vio la disolución del yo en Mansilla y Baudelaire, el giro ya se había completado: imposible alejarse más de aquella lectura rápida de Rojas.

Las *causeries* como serie

Las *causeries*, publicadas durante dos años con una periodicidad semanal, son un conjunto de textos que forman evidentemente una serie. Pero solo en las últimas décadas, con la publicación de las dos ediciones de Biblos (1995, 1997), la serie comenzó a ser leída como tal. En el inicio de la serie, por ejemplo, están las *causeries* extensas, publicadas en varias entregas: “¿Por qué...?”, “Los siete platos de arroz con leche”, “El famoso fusilamiento del caballo”. Son las *causeries* clásicas, las más leídas y recordadas, tantas veces incluidas en selecciones y antologías. Mansilla eligió para el comienzo de la serie algunas de sus más notables historias (su primer viaje y su padre como héroe de la Vuelta de Obligado; la intimidad de su tío don Juan Manuel; el inicio de su propia fama en *El Mosquito*), y desplegó, más que nunca, las estrategias publicitarias del confesionalismo, la indiscreción y el escándalo. Escribió sobre el injusto e inevitable éxito de las calumnias, y lo hizo en defensa de su propia mala reputación, para anticipar posibles ataques y blindar su imagen. Es también en este primer grupo de *causeries* donde mejor se cumple la lectura de David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (1964). En adelante, sin embargo, la serie iría cambiando.

A diferencia de “Horfandad sin hache” y tantas otras *causeries* que se dejan definir como relatos directos, “¿Por qué...?” ya exhibía el método propio de Mansilla. El título, incompleto, apostaba a encender la curiosidad de los lectores, que no sabían siquiera cuál era la cuestión

sobre la que se preguntaba el motivo. Solo lo sabrían al final de la primera entrega. Allí Mansilla se dirigía directamente a Pellegrini, como si le escribiera una breve carta o billete, y le decía:

Querido doctor Pellegrini:

Desea usted saber por qué hice yo mi primer viaje, asunto baladí, convengo en ello, en tan temprana edad, cuando viajar era un acontecimiento que llenaba de zozobra a la familia y al barrio, no habiendo entonces, como no había, vapores rápidos como ahora, sino buques de vela, que empleaban cien días, y a veces, muchos más, en hacer, no digo la travesía que yo hice de Buenos Aires a la India, sino a Europa.

¿La *causerie* trata, entonces, sobre el motivo de ese primer viaje a la India que Mansilla realizó siendo muy joven? Sin duda, pero también podríamos decir que trata, ante todo, sobre una cuestión que vuelve una y otra vez en sus charlas: las calumnias, los engaños, las mentiras, las “creederas” del público, las suspicacias y las credulidades de *Monsieur Tout-le-monde*, esa “sed de perro” por las indiscreciones y los escándalos. Y también podríamos decir que la *causerie* trata sobre los tiempos del rosismo, cuya “atmósfera” queda expuesta a través de la revelación de un archivo notable, una colección de cartas recibidas por su padre, el general Lucio Norberto Mansilla, tras la batalla de la Vuelta de Obligado (1845). Y también podríamos decir que trata sobre la iniciación de Mansilla en la lectura.

Digamos, por un momento, que el tema o *topic* de la *causerie* es el motivo de aquel primer viaje. La historia se deja resumir rápidamente: *El joven Mansilla había sido enviado (en castigo) a trabajar en un saladero de su padre entre Ramallo y San Nicolás. Pero en lugar de trabajar pasaba el tiempo leyendo. Un día el padre lo descubrió. Descubrió no solo que, por leer, descuidaba sus obligaciones, sino también que estaba leyendo El contrato social. Y decidió enviarlo de viaje, muy lejos, a Calcuta. ¿Cómo hacía Mansilla para escribir cinco entregas sobre esta historia? Veamos un posible resumen:*

Entrega I. 1. Reflexiones sobre el género de las confesiones, el éxito de escándalo y la credulidad del público. 2. El relato de las orejas de vigilante (un episodio contemporáneo al fusilamiento del caballo, cuya *causerie* queda formalmente prometida). 3. El final de la primera entrega explica el título: “Desea usted saber por qué hice yo mi primer viaje”.

Entrega II. 4. El joven Mansilla pasa una temporada en el saladero de su padre purgando ciertos “pecadillos” o amoríos adolescentes. Inclinación invencible por la lectura. 5. La “atmósfera” de la época de Rosas expuesta mediante la correspondencia recibida por Mansilla padre tras la batalla de la Vuelta de Obligado. 6. Comienza a contarse la historia: Mansilla padre descubre a su hijo leyendo *El contrato social*.

Entrega III. 7. Reflexiones sobre la memoria (y la percepción). Lo que pensaba Mansilla padre sobre el sistema nervioso. 8. Se retoma, sin que avance, la historia del padre que ha descubierto a su hijo leyendo. 9. Reflexiones sobre la paternidad.

Entrega IV. 10. Reflexiones sobre la irresolución, la voluntad, el suicidio, el carácter. 11. Se retoma la historia del padre que ha descubierto a su hijo leyendo. La contrariedad del padre y una frase enigmática: “Por supuesto que tú piensas continuar viviendo en este país...”.

Entrega V. 12. Reflexiones sobre la memoria y el cloroformo. 13. Se retoma y se termina de contar la historia del padre que ha descubierto a su hijo leyendo: “Mi amigo, cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rosas, no lee el *Contrato social*, si se ha de quedar en este país; o se va de él, si quiere leerlo con provecho”.

La historia que funciona como hilo principal comienza tarde, en la segunda entrega, y se demora su progreso. Hay historias intercaladas, comenzando por el relato del vigilante; citas, como la extensa serie de cartas; y sobre todo reflexiones o divagaciones más o menos filosóficas que tratan muy diversos temas. Con estos materiales heterogéneos, que ya estaban en la *Excursión*, se construyen las *causeries*. Además, para Mansilla es regla general, con sus excepciones, que las *causeries* lleven, además de un título (nada más importante, nada más difícil), uno o varios epígrafes, y la infaltable dedicatoria. Pueden llevar también una coda, que cierre el relato y resuma su *moral*, o una posdata, que suele contener cartitas, billetes.

El procedimiento llevado a su extremo y a su exhibición son principios vanguardistas que efectivamente se cumplen en las *causeries*. Mansilla, que comenzó con un título como “¿Por qué...?”, llegó a títulos como “Y” o “¿?” (22 de mayo y 12 de junio de 1890). Si en “¿Por qué...?” se ponía en peligro la unidad del relato, en “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?” (17 de diciembre de 1889) el tema era la fragmentación misma: el *tour de force* de tomar cinco palabras inconexas, “Sarcey”, “Poe”, “Byron”, “digresiones” e “indiscreciones”, para hilvanar con ellas un texto que pareciera de antemano improbable. Ya con la publicación de “¿Si dicto o escribo?” (17 de abril de 1889), Mansilla había convertido a su secretario Trinidad Sbarbi Osuna en personaje y había extremado la puesta en escena del dictado y la escritura. Por otra parte, a medida que avanzamos en la serie nos acercamos a la crisis financiera que terminó en la revolución de 1890 y la renuncia de Juárez Celman. La primera revolución cívica o radical. Y es evidente, en la serie, que Mansilla fue cambiando durante esos dos años su modo de relacionarse, cada vez menos distante, cada vez más cuidadoso, con el gran público. Mientras advertía que el gobierno de Juárez Celman, que él representaba públicamente y de manera hartamente visible, se acercaba a su fin, Mansilla también fue concediendo cada vez más atención a la literatura. Cada vez más escribió sobre la naciente literatura nacional, en tiempos premonitorios de la revolución modernista, y sus *causeries* llegaron a parecerse a las secciones de novedades bibliográficas de los diarios.

Los materiales del relato

La *Excursión* es un texto compuesto de cartas que se fueron publicando en el principal diario de entonces, *La Tribuna*. Una aproximación a las formas de la *Excursión*, por lo tanto, debería considerar la carta como forma o género discursivo. También *Viajes* de Sarmiento es una serie de cartas. En su prólogo, que bien puede ser leído como una breve teoría sobre el género de los relatos de viaje, Sarmiento admitía que no podía definir el género de su libro: “He escrito, pues, lo que he escrito (porque no sabría cómo clasificarlo de otro modo)”. Y no dejaba de ocuparse de la carta como forma:

Desde luego las cartas son de suyo género literario tan dúctil i elástico, que se presta a todas las formas i admite todos los asuntos (1993, p. 5).

Las cartas, entonces, como una forma más bien informe, capaz de contener todo tipo de cosas, que convenía al viaje escrito y al “andar abandonado” del viajero. Las cartas, por otra parte, eran materiales hartamente comunes en la prensa del siglo XIX. Los diarios estaban hechos, en buena parte, de correspondencias. Prensa y correo, como nos lo recuerda Habermas (*Historia y crítica de la opinión pública*), tienen una larga historia en común, y en sus comienzos fueron una misma cosa: la prensa surgió cuando ciertas cartas privadas, vinculadas al comercio a larga distancia, pasaron a ser públicas y las noticias mismas se convirtieron en mercancías.

Mansilla dirige sus cartas a Santiago Arcos, uno de sus amigos más cercanos —y también más afines en su singularidad: un gran viajero, un chileno que se había criado en Francia, que volvió a Chile por 1848 con revolucionarias ideas socialistas. Y al mismo tiempo sus cartas se dirigen a los lectores de *La Tribuna*, el diario líder que por entonces tiraba unos 5.000 ejemplares y tenía la más amplia distribución en el interior. En algunos momentos del relato se superponen tres públicos: Mansilla relata un cuento en el fogón y su público está formado entonces por los soldados que lo rodean y lo escuchan, por los lectores de *La Tribuna* (ese público del diarismo, en los comienzos de su ampliación, al que llama “un monstruo de mil cabezas”) y por Santiago Arcos, un destinatario improbable o problemático: lo primero que nos dice Mansilla en su *Excursión* es que no sabe dónde se halla. Mansilla combina, entonces, dos destinatarios, y mezcla lo público y lo privado. Pero quizá sea mejor decir que, más que dirigir sus cartas a Santiago Arcos, Mansilla se las dedica. Las dedicatorias, infaltables, no son piezas accesorias en su literatura. A la vez, Santiago Arcos es un artificio necesario para que las cartas sean cartas: un destinatario a quien dirigirse y con quien conversar.

En 1860 Santiago Arcos publicó en Buenos Aires un folleto, *Cuestión de los indios. Las fronteras y los indios*, que proponía atacar las poblaciones indígenas de la frontera sur. Mansilla conocía evidentemente esa publicación:

Como tú eres uno de los amigos de la República Argentina que más se interesan en ella, que más se han preocupado de sus grandes problemas, estudiando la cuestión fronteras e indios con una constancia envidiable...

Al menos desde mediados del siglo XX conocemos este dato que la crítica no ha dejado de mencionar una y otra vez. Julio Ramos (1986) llega a decir que la *Excursión* polemiza con el folleto de Santiago Arcos. Aunque solo diez años anterior, *Cuestión de indios* pertenece a un contexto bastante diferente (división entre Buenos Aires y la Confederación); la palabra “fronteras”, en el título, se refiere a fronteras de provincias. Santiago Arcos, que terminó suicidándose en París en 1874, volverá a aparecer más de una vez en las *causeries*.

Las cartas, además, permitieron que la *Excursión* fuera inicialmente una narración publicada y leída por entregas. No se publicaron como folletín, en el zócalo de la página, sino en el lugar habitual de las cartas, las columnas del diario. Una revisión rápida de los finales de las cartas permite advertir cómo Mansilla dosificaba el relato y administraba la curiosidad de sus lectores. La narración posterga la llegada a Leubucó (carta XXV) y se vuelve especialmente morosa en su primer tercio. El primer relato intercalado es el cuento del cabo Gómez, que se prolonga durante varias cartas (V-VIII). Luego sigue el relato fantástico de arriero (XII), un cuento que Mansilla conoce por Santiago Arcos. Luego, el relato de Macario (XIII). Luego, la historia de Crisóstomo (XVIII). Y en medio de la “orgia” (la bacanal o fiesta alcohólica de la primera noche en Leubucó), Mansilla inserta la historia de Miguelito, que otra vez dura varias cartas (XXVII-XXX). Luego seguirán intercalándose otros cuentos (Mansilla va conociendo a otros personajes, los retrata y cuenta sus historias), pero los anteriores son los principales y más recordados relatos intercalados en la narración mayor del viaje. La Guerra del Paraguay, la Revolución de los Colorados, la vida en la frontera o Tierra Adentro, con historias de gauchos parecidos a los personajes del *Martín Fierro*, se van contando mediante estos relatos que le ponen contexto o completan la representación del mundo de la frontera y las tolдерías. Resulta especialmente notable, entre estos relatos, el de Miguelito: Mansilla lo cuenta en su voz, copiando su forma de hablar: “Hablaré como él habló”.

Como sabemos, Mansilla no se prohíbe las digresiones. Como la digresión sobre *le quatorzième*, en la carta XIII, entre tantos ejemplos. Y, si no hay relatos y digresiones que interponer, bien pueden aparecer “reflexiones” o “pensamientos”, como las divagaciones filosóficas de la carta XXVII, o lecciones culturales sobre Tierra Adentro (la oratoria ranquelina, etc.). Ya están en la *Excursión*, podríamos decir, todos los materiales de las *causeries*, propios de una literatura que trabajaba con la mezcla y la fragmentación: una literatura compuesta de retazos de materiales distintos, como un *patchwork*. En la *Excursión*, donde prevalece la unidad del relato principal, apenas asoma esta forma, que las *causeries* terminarían de desplegar y explicar.

Tampoco encontraremos en las *causeries* algo que en la *Excursión* apenas aparece ya. Me refiero a los escasos pasajes en que Mansilla todavía cede a cierta idea romántica de la literatura que hallaba “lo literario” en la descripción de paisajes previsiblemente sublimes:

Hermosos, seculares algarrobos, caldenes, chañares, espinillos, bajo cuya sombra inaccesible a los rayos del sol crece frondosa y fresca la verdosa gramilla, constituyen estos montes, que no tienen la belleza de los de Corrientes, del Chaco o Paraguay.

Más fiel a la realidad que a las convenciones literarias, Mansilla ya admite, como diez años después Cambaceres, que la pampa, mal que le pese a Echeverría, a quien tanto cita, no es poética. Y esa prosa que busca una belleza de viejas bellas letras (“bajo cuya sombra inaccesible a los rayos del sol crece frondosa y fresca la verdosa gramilla”) apenas aparece en unos pocos momentos de la *Excursión*.

Y, para terminar con estas cuestiones formales, digamos también que Mansilla suele usar lo que Alan Pauls (2018, p. 14) llamaba un “presente fraguado”, como al final de la carta IX: “Y como sigue lloviendo y estoy mojado hasta la camisa, me despido hasta mañana”. Estaba lloviendo en el pasado de la historia, “allá” (Tierra Adentro), y no en el presente de la narración, “acá” (Buenos Aires). Mansilla mezclaba tiempos y lugares, y sabía cómo sumergirse en la experiencia del viaje.

Referencias (obras citadas)

- “A rey muerto, rey puesto” (7 de octubre de 1888). En *El Mosquito*.
- Arcos, S. (1860). *Cuestión de indios. Las fronteras y los indios*. Buenos Aires: Imprenta de J. A. Bernheim.
- Balzac, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly (2013). *El gran libro del dandismo*. Buenos Aires, Mardulce.
- Barbey d’Aurevilly, J. (1845). *Du dandysme et de G. Brummell*. Caen: B. Mancel, éditeur.
- Belin Sarmiento, A. (1905). *Sarmiento anecdótico*. Buenos Aires: E. Tipográfico de David Soria.
- Borges, J. L. (1926). “El tamaño de mi esperanza”. En *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- Bourdieu, P. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, S. (2014). “Los tiempos de Mansilla”. *Cuadernos LIRICO*, 10.
- Darío, R. (1896). *Los raros*. Buenos Aires: Tipografía “La Vasconia”.
- Gusmán, L. (1998). “Introducción”. En Lucio V. Mansilla. *Estudios morales. El diario de mi vida*. Buenos Aires: Perfil.
- Inglis, F. (2010). *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton University Press.
- Ludmer, J. (1999). “De la transgresión al delito”. En *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

- Mansilla, L. V. (1855). “De Adén a Suez (Impresiones de viaje)”. *El Plata Científico y Literario*, tomo IV, pp. 85-96.
- Mansilla, L. V. (1870). *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos [de Joseph Bernheim].
- Mansilla, L. V. (1889-1890). *Entre-Nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires: Casa editora de Juan A. Alsina.
- Mansilla, L. V. (1894). *Retratos y recuerdos (1894)*. Buenos Aires: Coni.
- Mansilla, L. V. (1947). *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición de Julio Caillet-Bois. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, L. V. (1963). *Entre-Nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires: Hachette.
- Mansilla, L. V. (1995). *Horror al vacío y otras charlas*. Edición de Cristina Iglesia, Julio Schwartzman y colaboradores. Buenos Aires: Biblos.
- Mansilla, L. V. (1997). *Mosaico. Charlas inéditas*. Edición de Cristina Iglesia, Julio Schwartzman y otros. Buenos Aires: Biblos.
- Mansilla, L. V. (2012). *Diario de viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición de María Rosa Lojo. Buenos Aires: Corregidor.
- Mansilla, L. V. (2012). *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*. Edición de Sandra Contreas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, L. V. (28 y 29 de marzo de 1881). “Sobre cubierta”. En *La Tribuna Nacional*. Recogida en Lucio V. Mansilla (2012). *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*.
- Molloy, S. (1980). “Imagen de Mansilla”. En Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (compiladores). *La Argentina del Ochenta al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pauls, A. (2018). “Prólogo”. En Lucio V. Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Penguin.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- Ponce, A. (septiembre de 1918). “La obra literaria de Lucio V. Mansilla”. *Nosotros*, 113.
- Popolizio, E. (1954). *Vida de Lucio V. Mansilla*. Buenos Aires: Peuser.
- Prieto, A. (1962). *La literatura autobiográfica argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ramos, J. (1986). “Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla”. *Filología*, XXI, 1.
- Rojas, R. (1922). *Historia de la Literatura Argentina*, tomo 4, *Los modernos*. Buenos Aires: Librería “La Facultad” de J. Roldán.
- Sarmiento, D. F. (1993). *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*. Edición crítica coordinada por Javier Fernández. París: Colección Archivos.
- Schücking, L. L. (1950 [1923]). *El gusto literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viacava, H. (octubre 1985). “Héctor Varela, el porteño irresponsable”. *Todo es Historia*, 222.
- Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.

CAPÍTULO 6

Juana M. Gorriti. Entre la novela y la publicidad

Sergio Pastormerlo

Una novela de fin de año

Oasis en la vida (1888) fue escrita por encargo de la Compañía de Seguros “La Buenos Aires”, que la distribuyó entre sus clientes como obsequio de fin de año (1887). En carta a su amigo Ricardo Palma (1 de diciembre de 1888), Gorriti le explicaba cómo había sido el trato:

(...) mi novela *Oasis en la vida*, que salió a luz el penúltimo día del año. Una compañía de seguros me compró la primera edición, que todavía no he visto, pues aún no me han enviado los ejemplares que me corresponden. El negociado fue: derecho a la mitad de la edición de diez mil ejemplares y quinientos nacionales al entregar el original.

Los gobiernos de Salta, Jujuy, Tucumán, Córdoba y Entre Ríos me han obsequiado una suscripción subvencional de quinientos ejemplares cada uno; y que yo he querido partir con mi comprador, a pesar de los consejos de mis amigos que juzgan tonto ese desprendimiento (2004).

Otro de los amigos de Gorriti, el diplomático y escritor boliviano Santiago Vaca Guzmán, escribió el breve prólogo de cortesía titulado “Economía política” y fechado en diciembre de 1887. Vaca Guzmán reparaba con extrañeza en el tema, “que parece ajeno al dominio del arte”, sin detenerse en la cuestión. Como se ve, *Oasis en la vida* fue escrita rápidamente. En las cartas que Gorriti y Palma intercambiaron durante 1887 la novela no aparece mencionada. Pero en el primer día de 1888 Gorriti le contaba que se sentía muy vieja para novelas, que la compañía de seguros había insistido mucho, y que solo por eso la había escrito. Además, era un novela “de cortas dimensiones: consta solo de ciento catorce páginas”. También el prólogo, la edición y la impresión habrán sido carreras contra el tiempo. Se trataba de tener la novela lista para su distribución en los últimos días de 1887. Los talleres habrían conseguido terminar con la impresión y encuadernación el 30 de diciembre de 1887. *Oasis en la vida* es una novela de fin de año, ese momento en el que, lo mismo que ahora, aumentaban las ventas y la publicidad. Era también el momento en que aparecían los grandes almanaques ilustrados.

Dedicada “A ‘La Buenos Aires’”, *Oasis en la vida* fue, enteramente y sin disimulos, una publicidad de esa compañía de seguros. La novela cuenta una historia de amor en la que esta

empresa y sus directivos (su gerente, Eduardo M. Coll, y su presidente, Emilio N. Casares) intervienen como un *Deus ex machina* y llevan a los protagonistas, Mauricio Ridel y Julia López, a su final feliz. La narración está repleta de avisos publicitarios. Los principales están consagrados a la misma compañía de seguros (“poderosa asociación que cuenta en su seno a los más fuertes capitalistas nacionales y extranjeros”). Pero encontramos también avisos de un hotel (el “Gran Hotel” ubicado en Cangallo y Reconquista), de una marca de pianos (Steinway), de una revista de modas (*La Estación*), de dos confiterías (Confitería del Lampo y Confitería “La Gema”). En su prólogo de 1997, Liliana Zuccotti definió esta novela corta de Gorriti como una “ficción publicitaria”, y la comparó con *American Psycho* (1991), aquella novela de Bret Easton Ellis. *Oasis en la vida* fue una publicación menor y circunstancial de Juana Manuela Gorriti hacia el final de su trayectoria. Apenas tuvo en 1888, lo mismo que ahora, alguna importancia. La propia autora la llamó “fruslería”. Pese a todo, no deja de ser un texto oportuno para examinar algunos problemas de historia literaria que la novela exponía con extrema visibilidad.

Positivismo

El significado más habitual de *positivismo* se refiere al positivismo científico. Pero en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se volvió común el uso de la palabra *positivo* (claro, cierto, indudable), positivismo abarcaba mucho más que la cultura científica. Por cierto, los discursos científicos eran percibidos como positivos en oposición a los discursos literarios, filosóficos o religiosos, pero positivismo se refería también y sobre todo a la dimensión económica del mundo social. Lo vemos en un temprano texto del joven Miguel Cané, “Positivismo” (1872), incluido en su primer libro, *Ensayos* (1877). Comenzaba así:

Veo dibujarse una sonrisa sarcástica en los labios de los semi-dioses de la bolsa.

Bellas artes, letras, pintura, poesía, música! dirá alguno de esos graves personajes vestidos de negro, serios y estirados: habladme de cupones, de sheckes, de empréstitos, cotizaciones y fondos públicos! Su cara expresará entonces una pequeñísima marca de animación y la turba de corredores y prestamistas, individuos que andan en tiburí, reventará de placer al oírlos. Sé que todo lo bueno, noble y generoso se va; sé que las ideas elevadas no encuentran eco ya en nuestra sociedad mercachiflada; sin embargo, hay un deber sagrado de propender incesantemente al retorno de los días serenos del reinado de lo bello.

Oscar Terán (2000) citó este ensayo para ejemplificar lo que llamaba “el lamento de Cané”, que encontraba condensado en esta oposición:

Nuestros padres eran soldados, poetas y artistas. Nosotros somos tenderos, mercachifles y agiotistas.

Cuando el joven Miguel Cané escribió “Positivismo” pensaba, ante todo, en un proceso de mercantilización de las sociedades que estaba llegando también a periferias como el Río de la Plata. ¿Podía la literatura (el arte) abandonar las elevadas y nobles regiones de lo ideal y descender al mundo de las bajas necesidades materiales? Cané sabía que en la literatura moderna había diferentes zonas. Estaba la poesía pero también la novela. Estaba Alfred de Musset pero también Balzac.

Zola publicó “El dinero en la literatura” en marzo de 1880. Ese extraordinario ensayo comenzaba así:

A menudo oigo a mi alrededor esta queja: “El espíritu literario se va, las letras están desbordadas por el mercantilismo, el dinero mata el espíritu”.

Zola se burlaba de esas “llorosas acusaciones”. También se oponía a quienes acusaban a la prensa periódica de matar el talento de los jóvenes principiantes que intentaban abrirse camino como escritores. Y contra todas esas quejas, Zola venía a decir que el dinero, por el contrario, había liberado al escritor de la institución que lo sujetaba en el antiguo régimen, el mecenazgo. La literatura se había autonomizado gracias al mercado. Algo antes de que se publicara *Oasis en la vida*, a mediados de los 1880s, Eduardo Gutiérrez ya había publicado sus novelas sobre el banquero Carlo Lanza. Tres años después, en 1891, Julián Martel publicaría *La Bolsa*, la novela que daría nombre a un ciclo de novelas (“El ciclo de la bolsa”), perfectamente contemporánea de *El dinero* (*L’Argent*, 1891), la novela de Zola sobre los grandes banqueros.

Publicidad

La todavía poco estudiada historia de la publicidad en Argentina bien podría ser el marco más específico para leer esta novela corta de Gorriti. Hasta fines del siglo XIX, los diarios fueron el principal soporte de la publicidad. Otros soportes decimonónicos fueron (UK, Francia, USA) los afiches callejeros o los catálogos. Pero en Buenos Aires esas otras formas (en especial los carteles en los muros, antiguo y principal soporte de la publicidad en Londres o París) tardaron en tener un uso extendido, de modo que los diarios fueron (junto con los almanaques, las guías y otras “obras estadísticas” desde los 1860s) el medio que concentraba la publicidad: los pequeños avisos (los futuros clasificados), los grandes avisos (que basados en la imagen, y no en la letra, se veían como pequeños carteles) y los avisos de remates, un importante rubro de la publicidad propio del diarismo porteño que pasó por ambas formas (pequeños y grandes avisos).

Oasis en la vida no solo fue un libro excepcional en la trayectoria de Gorriti. Fue excepcional, en realidad, en toda la literatura argentina del XIX. Entre 1860 (cuando se inicia la publicidad moderna en la prensa de Buenos Aires con el charlatanismo, el *quack advertising*, el mercado de origen inglés y estadounidense de las medicinas patentadas, los milagros de las panaceas y las emblemáticas píldoras y ungüentos de Holloway) y 1890, la literatura argentina pasó por una etapa en la que no faltan ejemplos de una aproximación entre los libros (de literatura) y la publicidad que, mirada desde el presente, bien puede resultarnos extraña.

Veamos algunos de esos ejemplos.

A comienzos de la década de 1870 *El gaucho Martín Fierro* introdujo la novedad de un *best seller* que no puede explicarse sin considerar las experimentadas estrategias de su autor, con su trayectoria como periodista. Como decía Lois, José Hernández llamó octava a su segunda edición. Raramente los diarios publicaban avisos dedicados a un libro, y la campaña publicitaria de la primera parte del poema (los 283 avisos de la *Ida* publicados en 12 diarios entre 1873 y 1878 que encontró Joaquín Gil) fue del todo insólita para entonces. El tipo de publicidad que usó Hernández en 1873 y 1874 era propio del mercado de los diarios. Todavía en 1878 la 11ª edición insertó el aviso de una fábrica de cigarrillos con su propia marca (“Gran fábrica de cigarrillos *El gaucho Martín Fierro*”).

Sabemos que *Juan Moreira*, antes de llegar al libro, se publicó por entregas en el folletín de *La Patria Argentina*. En el libro, Moreira entraba a las pulperías y pedía bebidas genéricas (una caña, una ginebra), pero en la publicación de la novela en el diario había pedido una marca, la Hesperidina de Bagley —cuya campaña de lanzamiento en 1864 suele tomarse como inicio de la historia de la publicidad en Argentina (Rocchi, 1999). Antes de la publicación del volumen, *La Patria Argentina* publicó avisos anunciando su próxima aparición y advirtiendo a los anunciantes que reservaba páginas en blanco para la inserción de avisos de toda índole.

Oasis en la vida llevó a su extremo tales antecedentes. No había habido hasta entonces, ni habría en adelante, un caso en que una empresa encargara a una firma literaria prestigiosa la publicación de una ficción que fuera, toda ella, una *réclame*. Contemporáneamente los almanaques se habían vuelto literarios, al aumentar su extensión e incluir materiales de lectura que procedían de cierto sector de escritores que, aunque prestigiosos, no formaban parte del elenco de los autores más consagrados —que a su prestigio específicamente literario sumaban su capital social y político. Y por otra parte, desde 1870 aproximadamente, los almanaques habían comenzado a disputarle a los diarios el mercado de los avisos. Gorriti, al margen de un mercado de los diarios en que las mujeres brillaban por su ausencia, pertenecía a ese número de autores cuyos textos encontraban un espacio entre los grandes avisos de larga duración propios del almanaque. Otras publicaciones ilustradas, a menudo efímeras, como las pequeñas revistas literarias y culturales, de modas y de mujeres, completaban el restringido circuito propio de las escasas mujeres escritoras.

Los libros, junto a las grandes revistas de la alta cultura letrada, se iban separando de los diarios, pero durante ese proceso compartieron parcialmente la lógica del diarismo. Se entendía que una revista como la de los Quesada (*Nueva Revista de Buenos Aires*) podía deco-

rosamente llevar publicidad en sus últimas páginas si los avisos correspondían a empresas culturales poco o nada redituables pertenecientes a ese rubro. Tales límites, que desde entonces desaconsejan que la edición de una novela lleve la publicidad de un jabón, resultaron transitoriamente débiles durante las décadas en que el mercado del libro, precario y muy reducido, iniciaba su formación. Se diría que la lógica inespecífica del mercado, en el contexto de una “literatura nacional” que no conseguía llegar a ser y requería constantes estímulos, simbólicos pero también económicos, aún no se enfrentaba a una lógica específicamente literaria (artística).

La trayectoria de Juana Manuela Gorriti se extendió entre los 1860s e inicios de los 1890s, y tanto su comienzo como su cierre estuvieron signados por la excepción. ¿Que otro escritor o escritora rioplatense comenzó a publicar en Buenos Aires con una recopilación de sus escritos en dos tomos titulados *Obras Completas* (1865), auspiciados por Vicente Quesada y editados por el noble “editor patriota” Carlos Casavalle?⁴⁹ Unos diez años después, en 1876, Gorriti volvería a ser agasajada en un acto consagratorio no menos singular⁵⁰. La novedosa figura de la mujer que escribía para el público, a la vez rechazada y celebrada, marginal y notable, ocupó un lugar ambiguo durante ese período que, como puede esperarse de la incipiente constitución de un campo literario él mismo marginal, propiciaba las originalidades y los eventos *sui generis*, en el marco de un juego que aún estaba aprendiendo a definir sus reglas.

La prensa

El inicio de la novela de Gorriti cuenta el final de la novela que Mauricio ha estado publicando en el folletín de un diario. Ambas novelas, que se reflejan como en un juego de espejos, son bien convencionales: cuentan historias de amor (Mauricio y Julia, Enrique y María) con todos los *clichés* de las novelas folletinescas. Gorriti, que en 1887 ya es una escritora avezada muy diferente a la tardía principiante de *Sueños y realidades* (1865), sabe cómo funcionan estas novelas dirigidas al público en ampliación de los diarios.

Mauricio, héroe de “la fecundidad del trabajo y los beneficios del ahorro” a la manera de los evangelios laicos de Samuel Smiles, ocupa inverosímilmente todos los puestos de la redacción, desde los más bajos a los más altos: corrector de pruebas, cronista, traductor, folletinista y editorialista. *Oasis en la vida* no nos dice el nombre del diario en el que trabaja Mauricio. Pero nos dice que era uno de los diarios más acreditados de Buenos Aires, que lo dirigía un distinguido literato y que era un órgano neutral respecto de la política de partido. Gorriti evita en este caso su mención y la publicidad que habría supuesto. Podemos descartar con seguridad la mayor

⁴⁹ Juana Manuela Gorriti, *Sueños y realidades. Obras Completas de la señora dona Juan Manuela Gorriti*. Publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle (Editor), 1865, dos tomos.

⁵⁰ *Palma literaria y artística de la escritora argentina Juana M. Gorriti. El álbum y la estrella. Doble ceremonia, 18 y 24 de septiembre*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, editor, 1876.

parte del diarismo porteño. En 1887 los tres principales diarios de Buenos Aires eran *La Prensa* (18.000 ejemplares), *La Nación* (18.000) y *El Diario* (12.500). La novela coincide con los discursos estatales de la década, roquistas y juaristas, al enfrentar economía y política en una oposición fuertemente jerárquica a favor de la economía. La política, en la novela, es un mundo ignorado, oscuro y corrupto (“en las regiones tenebrosas de la política se improvisan fortunas”).

La emancipación de la mujer

Rosita, moderando su ruidosa manera, ejecutó una preciosa composición.

—¿Qué es eso?

—“La Emancipación de la Mujer”.

—¿Quién es su autor?

—Ortiz Zeballos, un artista limeño.

—¡Un hombre, partidario de esa causa!

En el título de una pieza musical Gorriti reconoce, como los personajes de la novela, una “causa”, la causa del feminismo, y un discurso social, el discurso de la liberación de la mujer. La cuestión femenina, para decirlo con el título diez años posterior de Ernesto Quesada, no estuvo ausente, por cierto, en el género novela durante los 1880s, la década de su emergencia en la literatura argentina. En su primera novela, *Potpourri* (1882), Cambaceres formulaba preguntas para la época escandalosas sobre la desigualdad entre hombres y mujeres a propósito del adulterio. Y, sobre todo, cuestionaba la educación que recibían las mujeres en el Río de la Plata. Podemos recordar también, entre otros ejemplos, las mujeres fuertes (y los hombres débiles) de *La gran aldea* (1884), la novela de Lucio V. López.

Fuera de las novelas, la importante literatura de viajes de los 1880s contiene información quizá más confiable. Los viajeros, los cosmopolitas (más o menos todos los clásicos de la década), conocían las diferencias entre las mujeres rioplatenses, las francesas, las inglesas y las estadounidenses —en ese orden. Comparaban. Las clases altas porteñas empezaban por entonces a percibirse como una aristocracia y, como se ve en Miguel Cané o en su amigo Lucio V. López, no encontraban mejor aristocracia europea que la inglesa. Y no dejaban de registrar la digna y respetada libertad de las jóvenes solteras inglesas o estadounidenses.

En los 1890s, ya las historias del feminismo y de la dominación masculina entran en otra fase, se aceleran. Ya son los tiempos tempranos del socialismo y del anarquismo en Argentina. ¿Y hacia atrás? ¿Desde cuándo circulaba en el Río de la Plata el discurso de la liberación de la mujer? Suele decirse que la causa de “la emancipación de mujer” retrocedió durante el siglo XIX. Cito el inicio de un viejo artículo de Dora Barrancos:

Resulta bien conocido que el largo siglo XIX significó un retroceso para las mujeres debido, entre otras importantes cuestiones, a la obturación de los derechos civiles (2000).

Es decir, el Código Civil de Vélez Sarsfield (1869), y más precisamente, su artículo 1272 sobre la administración de los bienes en el matrimonio. Pero queda considerar otras zonas. Para empezar por lo más obvio: las mujeres escritoras (públicas) no están en la primera sino en la segunda mitad del XIX: Juana Manso, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti. Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti (más que Juana Manso) quedaron canonizadas como las principales escritoras del XIX. Ambas patricias. Y esa posterior canonización coincidió con los lugares que antes habían ocupado para sus contemporáneos.

Referencias (obras citadas)

- Barrancos, D. (2000). "Inferioridad jurídica y encierro doméstico". En *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y siglo XIX*. Buenos Aires: Taurus.
- Cané, M. (1872). "Positivismo". En *Ensayos*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna.
- Gorriti, J. M. (2004). *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires - Lima 1882-1891*. Edición de Graciela Batticuore. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Gorriti, J. M. (1865). *Sueños y realidades. Obras Completas de la señora dona Juan Manuela Gorriti*. Publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle (Editor).
- Gorriti, J. M. (1888). *Oasis en la vida*. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor.
- Palma literaria y artística de la escritora argentina Juana M. Gorriti. El álbum y la estrella. Doble ceremonia, 18 y 24 de septiembre (1876)*. Buenos Aires: Carlos Casavalle, editor.
- Rocchi, F. (1999). "Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940". Fernando Devoto y Marta Madero, *Historia de la vida privada*, tomo II, *La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus.
- Terán, O. (2000). "El lamento de Cané". En *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Zola, E. (1989 [marzo de 1880]). "El dinero en la literatura". En *El naturalismo. Ensayos manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Península.
- Zuccotti, L. (1997). "Prólogo" a Juana Manuela Gorriti, *Oasis en la vida*. Buenos Aires: Simurg.

Los autores

Pas, Hernán

Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional La Plata, e Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor Adjunto de Literatura argentina I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Publicó varios artículos en revistas especializadas sobre cultura letrada del siglo XIX, y los libros *Ficciones de extranjería* (2008); *Sarmiento, redactor y publicista* (2013) y, como editor y compilador, *Lecturas del siglo XIX. Prensa, edición, cultura literaria* (2018); la reedición del semanario porteño *El Recopilador* (2013), para la Colección Reediciones y Antologías de la Biblioteca Nacional y el volumen *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, en la Biblioteca Virtual Orbis Tertius (2014).

Pastormerlo, Sergio

Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor Titular de Literatura Argentina I (FAHCE-UNLP). Integrante del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Id-HICS) y del Consejo Editor de la revista *Orbis Tertius*. Dirigió los grupos de investigación que editaron *Payró en Pago Chico. Periodismo, revolución y literatura* (Biblioteca Orbis Tertius, 2009) y *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales, 1870-1920* (Malisa, 2015). Es autor de *Borges crítico* (Fondo de Cultura Económica, 2007). Actualmente dirige un proyecto sobre la historia de los diarios de la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XIX.

Pas, Hernán

La literatura rioplatense del siglo XIX : entre los diarios y los libros / Hernán Pas ; Sergio Pastormerlo. - 1a ed - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2023.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2277-9

1. Literatura Argentina. I. Pastormerlo, Sergio II. Título
CDD A860

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2023
ISBN 978-950-34-2277-9
© 2023 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA