

MANUEL GÁLVEZ EN EL CAMPO
INTELECTUAL ARGENTINO

TESINA DE LICENCIATURA

Prof. Graciela Goldchluk

DIRECTOR

Dr. José Amícola

Índice

1. Introducción.....	2
2. Los comienzos de Gálvez.....	11
3. La Argentina del Centenario. Cómo intervenir en el debate.....	21
4. Diario íntimo y diario de prensa.....	33
5. "Opiniones sobre la vida argentina": alma nacional y popular.....	40
5.1. La capital contra el interior. La fisonomía imposible.....	42
6. El final del comienzo.....	45
7. El novelista argentino.....	47
Bibliografía.....	59

Agradecimientos

Este trabajo es el resultado de la Ayudantía de Investigación otorgada por la Facultad de Humanidades, que me permitió dedicar más tiempo al estudio.

Deseo también agradecer a los profesores con quienes cursé los seminarios de licenciatura y que me acercaron distintas perspectivas teóricas que pretendo abordar en esta tesina.

Prof. Amícola: Estudios sobre el círculo Bajtín y Teoría de la recepción.

Prof. Dalmaroni: Nacionalismo y representación literaria.

Prof. Sarlo: Campo intelectual y el problema de los comienzos y la autorización de la escritura.

Todos se mostraron particularmente receptivos a mis intereses y colaboraron con observaciones valiosas al desarrollo de mis hipótesis.

Agradezco también al prof. Halperín Donghi, quien tuvo la amabilidad de ampliar algunas observaciones sobre Manuel Gálvez hechas durante su seminario "Ideas e ideologías en la Argentina de entreguerras", del que participé en carácter de asistente.

1.- Introducción.

Cuando la literatura ha dejado de interrogarse sobre su esencia y se define como una convención social, dado que se considera literatura aquello que una sociedad lee como tal en una época determinada, cabe preguntarse por el imaginario que circula en dicha sociedad o por los diferentes imaginarios en conflicto que permiten identificar determinado artefacto lingüístico con una obra literaria y ubicarla en la *alta literatura* o en la *literatura baja*. Cuando la literatura ha dejado de ser una esencia para ser una ocurrencia, la clausura de la pregunta que presidió debates tanto del romanticismo como del formalismo ruso da entrada a la figura del lector. Se podría observar que si la exaltación de la figura del autor se corresponde con el entusiasmo moderno por el individuo, el estudio de la recepción se corresponde con el entusiasmo posmoderno por el mercado. Del autor al texto y del texto al lector serían los hitos del itinerario recorrido por la crítica literaria entre fines del siglo XIX, comienzos del XX y fines del XX¹.

Por otra parte, la pérdida de las certezas en el campo científico implica la postulación del estatuto ficcional de la realidad, la cual se vuelve susceptible de ser analizada en términos de "grandes relatos" o "microrrelatos". En este con-

¹ El renovado interés por la genética textual -a partir del trabajo con versiones originales de textos modernos que plantean problemas diferentes de los presentados por los manuscritos clásicos- propone una vuelta al autor, no ya como subjetividad romántica sino como una forma de abordar la productividad del texto más que el producto.

texto el estudio de la literatura se vuelve un lugar privilegiado a partir del cual leer fenómenos sociales en los que está inmersa y de los que participa no como un "reflejo" sino a través de las propias luchas y tensiones dentro de su campo específico y de las voces sociales que las obras particulares incorporan y con las que establecen una relación dialógica.

Para una lectura social e ideológica de los textos que no deje de lado la especificidad literaria, sino que por el contrario se sustente en ella, he tomado como base los trabajos producidos por el llamado "círculo Bajtín".

En "El discurso en la vida y el discurso en la poesía", Voloshinov (1926) critica la concepción según la cual la ideología de una obra literaria debe buscarse en el contenido de la misma, mientras su "forma artística" permanecería ajena a toda determinación sociológica ya que -según explica- la obra de arte es ideológica en forma intrínseca y no por determinación exterior². Plantea que la comunicación -tanto en el discurso cotidiano como en el hecho artístico- sólo es posible por la existencia del sobreentendido que descansa en la evaluación social común y que está relacionado con la unidad de

² Es necesario aclarar que Voloshinov defiende sus hipótesis a partir de la teoría marxista y en este sentido el concepto de "determinación" está muy presente, ya que propone una "poética sociológica" así como una "lingüística sociológica", sin embargo se puede rastrear una crítica al concepto de *determinación* como lo considera el marxismo tradicional en la preocupación por plantear la interpelación activa de los distintos participantes del acontecimiento artístico. Hasta la conciencia individual del autor es un hecho social que se conforma en un diálogo con la palabra del otro (portadora de las evaluaciones sociales), pero no es un producto pasivo de esas evaluaciones. En las últimas décadas, la historia de las mentalidades -al oponerse a la historia sociológica o económica- cuestiona el concepto de *determinación única* por considerarlo tributario de la idea de cultura como superestructura que responde la base económica, la cual actuaría en todo caso como única causa, y propone en cambio un sistema de *múltiples determinaciones* que no están sujetas a un orden jerárquico fijo.

las condiciones reales de vida: pertenencia de los participantes a una misma familia, profesión, clase social, comunidad, época. A medida que se amplía el horizonte común y el grupo social correspondiente, los aspectos sobreentendidos del enunciado son cada vez más constantes; de este modo, cuando una evaluación está "soldada" a las cosas permanece inexpresada, si la evaluación es enunciada y demostrada, significa que se ha roto el lazo que la unía a las condiciones de existencia de la comunidad. Cuando Voloshinov afirma: *"La obra poética es un poderoso condensador de evaluaciones sociales inexpresadas, cada palabra está saturada de ellas. Y son precisamente esas evaluaciones sociales las que organizan las formas artísticas como su directa expresión"*, inaugura una línea de análisis que focaliza su atención en los "no dichos" del texto a la vez que entronca su trabajo -más centrado en el análisis de la palabra como "ideologema" (Voloshinov, 1976)- con los trabajos de poética histórica llevados a cabo por el propio Bajtín (1973, 1978, 1979), una de cuyas características salientes es la de retomar con un sentido nuevo el estudio de los géneros literarios entendidos como la zona y el campo de percepción valorativa y de representación del mundo. En este universo crítico, el lugar preponderante lo ocupa la novela, que se presenta como el género capaz de representar el mundo moderno en el sentido en que la épica había representado el mundo antiguo. Bajtín caracteriza la novela moderna como un lugar de cruce de voces -de disputa de discursos- en donde la voz autorál queda cuestionada y su poder corroído por la fuerza de una tradición de la cultura popular que le llega a través de la literatura carnavalizada; así, la presencia de géneros intercalados y de distintos tipos de registros lingüísticos cobra una dimensión política de cuestionamiento de la autoridad que sólo es posi-

ble pensar -en forma abierta y hasta "oficial"- en una sociedad moderna. Del mismo modo, el paso de la épica a la novela implica un cambio radical en las coordenadas témporo-espaciales que lleva desde la ubicación de la acción en un pasado absoluto que supone una "distancia épica" insalvable entre el héroe, el poeta y el oyente hacia una perspectiva a partir del presente que supone una "zona de contacto" en la que es posible incluso la representación de la figura del autor dentro de la ficción novelesca. Bajtín denomina estas coordenadas -con un término fundamentado en la teoría de la relatividad- "cronotopo", al cual define como "una categoría formal y de contenido de la literatura" en la cual "tiene lugar una fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto", siempre en relación dialéctica con el género (Bajtín, 1973). El cronotopo -tal como lo expresa su definición y lo desarrolla Bajtín en sus estudios- puede pensarse a partir del contenido de la obra como el desarrollo de las acciones en un espacio determinado (el campo, las ciudades, los interiores) o la representación de determinado tiempo histórico, o puede entenderse como una perspectiva particular según la cual las acciones se desarrollan, por ejemplo, siguiendo un orden causal que supone determinada concepción del tiempo como lineal y progresivo. Lo importante es que ya se trate de un enfoque o de otro, el cronotopo se presenta como una categoría valorativa que construye a su vez la imagen del héroe en la novela; así, la novela histórica del siglo XIX reconstruye el pasado a partir de una visión ligada al proceso de construcción de las naciones según la cual el religamiento del presente con el pasado garantiza un movimiento prospectivo. Esto tiene su expresión en el plano ficcional a través de un ordenamiento de las acciones del relato que "avanzan" hacia

el final, segmento de la historia que resulta un lugar privilegiado de sentido en la novela moderna. En las novelas americanas del s XIX la construcción del pasado da sentido al presente, en el plano de las acciones la economía de los textos narrativos parece responder al lema "administración y progreso".

En las obras de la literatura argentina que se escribieron en la primera mitad del siglo XX, este cronotopo se realiza plenamente en novelas de gran aceptación popular, como las de Manuel Gálvez, mientras que aparece seriamente cuestionado por hombres de la vanguardia literaria tan disímiles como Macedonio Fernández y Roberto Arlt. De manera más flagrante el primero, se hace necesario en el caso de Arlt detenerse en la construcción de un tiempo desdoblado y la percepción del espacio como una geometría -los cuales producen una imagen de hombre fragmentado- para advertir la corrosión a las categorías consagradas por el realismo³.

En esta polémica literaria se puede leer la conformación de un campo intelectual de autonomía incipiente en el cual la literatura pugna por ocupar un espacio propio, lo que no supone una independencia con respecto al poder político, sino relaciones más complejas y mediatizadas. La noción de campo intelectual fue enunciada por Pierre Bourdieu (1966 y 1971), la última formulación del concepto corresponde a *Les règles de l'art* (1992) donde se lo define como "un universo que obedece a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre las

³ Para el trabajo con las categorías de tiempo, espacio y la escritura vanguardista, se pueden consultar Sarlo (1988, 1992) y Masiello (1986); para la relación con el entorno político social ver Amícola (1984).

posiciones que ocupan en él individuos y grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad". Es, por lo tanto, un espacio articulado como campo de fuerzas que no reflejan directamente ni el poder económico ni el político. Las posiciones que ocupan en él los individuos (agentes en anteriores formulaciones, más estructuralistas) se definen según el patrimonio cultural que han acumulado o que han recibido como herencia y sus luchas responden a la búsqueda de consagración y legitimidad para las propias obras. Las relaciones de fuerza que se establecen dentro del campo literario van a ir determinando qué cosa es hacer buena literatura y qué cosa no lo es, así como quiénes son los artistas que pueden ingresar al campo y cuáles son las instancias de consagración válidas dentro de él. El ingreso de un artista supone una acumulación de prerrogativas que tiende a crear las condiciones de posibilidad para su discurso, lo cual supone una permanente reconfiguración de las fuerzas. La conformación de un espacio propio puede basarse en la aceptación de las leyes establecidas o -como en el caso de las vanguardias- poner el acento en la ruptura de esas leyes, lo que no impide que se esté estableciendo una nueva legalidad.

El papel autónomo que empieza a jugar la literatura a comienzos de siglo en nuestro país es en sí un hecho político: para cumplir su rol de homogeneizadora de una comunidad a través de la creación del "lenguaje nacional" y de proveedora de modelos de subjetividad, la literatura pone el énfasis en "hablar bien", en hacer "buena literatura"; y los modelos de lo que es hacer "buena literatura" son provistos por Europa, fundamentalmente por Francia. Así, resulta la paradoja de que un escritor como Gálvez, que pretende ser un auténtico nacionalista, recurra a modelos estéticos franceses como el natura-

lismo o el decadentismo sin que estos modelos de escritura - (percibidos por sus contemporáneos y declarados por él mismo, como se puede comprobar consultando publicaciones de la época) resulten un obstáculo para su proclamado y reconocido hispanismo⁴.

Otro modelo teórico será tenido en cuenta para el desarrollo de la tesina: la historia de las mentalidades y la historia de los conceptos. Estos estudios replantean el problema de las relaciones entre Historia y texto escrito. Los textos - no sólo los literarios sino los considerados "documentos históricos"- son leídos como artefactos lingüísticos cuya disposición tiene mucho que decir acerca de la producción de sentidos posible para una época o una comunidad determinada⁵. La escritura pierde transparencia y su opacidad recupera el contexto, que ya no es visto como el entorno socioeconómico que funcionaría como "causa" u "origen" de lo que se escribe, sino que se complejiza en múltiples referencias culturales con las que el texto opera dialécticamente. Dentro de este campo de los estudios culturales, resultará especialmente pertinente el trabajo de Koselleck (1974) en el cual se define a los conceptos como "concentraciones de muchos contenidos de significa-

⁴ Para la identificación de Gálvez con el naturalismo se puede consultar -entre otros artículos de la época- la carta de Leopoldo Lugones en *La Nación* incluida como apéndice en mi artículo "La maestra normal, de Manuel Gálvez. Un antinormalismo pedagógico", en *Estudios e investigaciones* N° 24, U.N.L.P., 1996, y el prólogo de Gálvez a sus *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1941.

⁵ *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1953) plantea este problema desde el comienzo de su prólogo: "Hébert jamás comenzaba un número del *Père Duchêne* sin poner algunos "¡mierda!" o algunos "¡carajo!". Estas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una saturación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella" (p.11)

ción" (p.21). En un concepto -a la manera del "ideologema" tal como lo describe Voloshinov- está contenida la historia de los distintos significados. "Un concepto no es solamente un indicador de los contextos recogidos en él, es también su factor. Con cada concepto se establecen determinados horizontes, pero también límites de posible experiencia y de teoría pensable" (p.22), de lo que se desprende que actúa a la vez como cerco y como iluminador. Debe distinguirse, por lo tanto, entre "concepto" y "palabra"; la misma palabra es portadora de diferentes sentidos y se convierte en concepto cuando en ella se condensan experiencias significativas, el concepto se presenta así como la dimensión histórica de la palabra. Debe entenderse en este sentido el trabajo que hace Gálvez con el concepto "poeta", ya que en su *Diario de Gabriel Quiroga* se afirma en el concepto "poeta" (para lo cual construye una subjetividad afín a los sentidos que evoca dentro del horizonte de experiencias que comparte), afirma la misión esclarecedora que le corresponde al poeta (con lo cual actúa como factor determinante del contexto, es decir, toma una posición sobre cuáles son los sentidos que deben constituirse en dominantes en un punto del devenir histórico) y por último se afirma en las mismas nociones que lo constituyen como poeta para presentar su posición en el debate cultural presentando como garantía su condición de poeta así entendida.

Una última justificación teórica operará como marco que me permita presentar el corpus seleccionado para una aproximación a la obra de Manuel Gálvez desde la perspectiva de su ubicación en el campo intelectual argentino: el problema de los "comienzos". Frente a una producción tan vasta conformada principalmente por ensayos, novelas y biografías (cincuenta y cuatro obras en total entre las que hay tres libros de poemas

y tres obras de teatro, incluyendo la adaptación de *Nacha Regules*), elegí referirme a sus primeros libros de poemas *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909), que culminan con su primer obra en prosa *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), la que será objeto de un análisis más detallado. El análisis se centrará en la lectura del gesto de un escritor que desea incorporarse al campo y participar en el debate intelectual acerca de la nación. También me referiré a *La maestra normal* (1914), su primera novela, cuyo análisis me permitirá presentar algunas cuestiones relacionadas con el desarrollo del imaginario nacionalista, sin perder de vista que a partir de esta novela Gálvez se convierte en uno de los escritores argentinos más leídos, lo que supone la apuesta a una instancia moderna de consagración que se liga a su permanente preocupación por cuestiones relativas a la tarea de escritor⁶.

La noción de *comienzo*, tal como será considerada, fue problematizada por Said (1985) en oposición a la idea de ori-

⁶ Gálvez siempre se preocupó por ser considerado un escritor profesional, su desempeño en cargos públicos no lo alejaba de esa consideración. La escritura de sus numerosos libros no le impedía ocuparse activamente de construir un lugar para sí. Algunas de sus estrategias particulares serán consideradas en el estudio del corpus, pero no parece menos importante su variada actividad en la prensa especializada: funda la revista *Ideas* en 1903, año en que comienza su actividad en *La Nación*; a partir de 1908 se convierte en colaborador de *Nosotros*, revista que publica varios de sus libros; funda dos editoriales: Cooperativa Editorial Buenos Aires en 1917 y Editorial Pax en 1919; en 1926 comienza a colaborar en *Ichtyis* (revista católica dirigida por su esposa Delfina Bunge); en 1928 se une al grupo de *Criterio* desde su fundación y en 1929 se separa junto con un grupo de esa revista para participar en la fundación de la también católica *Número*; en 1930 funda en Buenos Aires la filial argentina del Pen Club. Esta verdadera campaña tuvo su punto culminante en 1931 cuando, por encargo del Ministro de Instrucción Pública Guillermo Rothe, Gálvez confecciona una lista de diez candidatos, entre los que se incluye a sí mismo, para la creación de la Academia Argentina de Letras: Gerschunoff y Lugones no aceptan los sillones ofrecidos y el académico Gálvez renuncia dos años después, disgustado por no haber obtenido el Primer Premio de Letras.

gen. El comienzo designa una intención, un momento en el cual el escritor realiza un movimiento que define líneas a desarrollar. La lectura del comienzo -tanto de una obra entendida como comienzo como del segmento del comienzo de dicha obra- supone privilegiar la consideración de la relación de esa escritura con escrituras o cánones estéticos precedentes en sus relaciones de afinidad, de diferenciación y de antagonismo. Por otra parte, al señalar ese momento como el primer escalón en la producción intencional de significado, se liga ese comienzo con la producción posterior del autor y con otras producciones. El comienzo se opone, de este modo, al origen, en tanto este último supone un movimiento unidireccional según el cual determinado corpus estético literario (o determinada experiencia social o personal) sería el origen de una escritura.

Volviendo a Bajtín, el cambio del cronotopo también en los estudios teóricos y críticos supone, entre otras cosas, el reemplazo del estudio de las fuentes por el de la intertextualidad, la mirada sobre el comienzo más que sobre el origen y la consideración de la obra como producción y no como producto de su contexto.

Con este marco teórico me propongo estudiar los comienzos de Manuel Gálvez como escritor nacional, fundamentalmente a partir del análisis de *El diario de Gabriel Quiroga*, y su comienzo como novelista a través del análisis de su primera novela *La maestra normal*.

2. Los "comienzos" de Gálvez

Cuando llega a Buenos Aires, Manuel Gálvez pertenece a la clase de escritores que se ha dado en denominar "hidalgos po-

bres"⁷, de una familia tradicional cuyos antepasados se remontan hasta los conquistadores, es el sobrino de José Gálvez, gobernador de Santa Fe, y en carácter de tal es nombrado escribiente del Juzgado Federal. Sin embargo, la adaptación a la capital no resulta fácil para un provinciano que pasa de pertenecer a una de las familias más reconocidas en su medio, a tener que "hacerse un nombre". La relación con un ambiente que se presenta a la vez receptivo y hostil (en tanto le hace un lugar en sus tertulias pero se muestra avaro en espacios que parecen estar todos ocupados) y la construcción deliberada de un espacio para sí, determinan en gran medida las posturas: estética e ideológica que van a llevar a Gálvez a constituirse como "primer escritor profesional" -con las connotaciones de modernidad que implica este título-, y al mismo tiempo erigirse en representante del "nacionalismo espiritualista e hispanizante", título que conlleva necesariamente una reacción frente a los procesos de modernización de comienzos de siglo.

La llegada de Gálvez a Buenos Aires marca al mismo tiempo su entrada en el medio literario, ya que las intervenciones en el periódico santafecino *Nueva Época* (fundado por su tío José Gálvez, gobernador de Santa Fe) no sirven en la capital como "tarjeta de presentación". Gálvez realiza una triple entrada al campo literario en formación: por la crítica, por el teatro y por la poesía; finalmente, la marca que lo distingue es la de novelista (más adelante biógrafo, pero en el período que nos ocupa su figura es la del novelista argentino). Cada una de estas entradas culmina con la llegada a la novela

⁷ Blas Matamoro (1975): "El hidalgo pobre (arraigo y falta de fortuna), debe emigrar a Buenos Aires, a tentar suerte, o a conseguir alguna ubicación burocrática que le permita sobrevivir (para esto están útiles las conexiones familiares) sin demasiado desmedro de su persona, desconocida en la gran metrópoli" (p.17).

y en todos los casos el pivote resulta *El Diario de Gabriel Quiroga*, primer libro en prosa, publicado en 1910.

La entrada por la crítica está contada por Olivari y Stanchina⁸ en 1924, en el primer ensayo dedicado a Gálvez, que puede ser leído también como una declaración de principios del grupo Boedo:

"Los primeros meses del año 1903 marcan el **verdadero principio** de la carrera literaria de Gálvez: funda con Ricardo Olivera la revista *Ideas* (...) Era una revista literaria, se publicaba mensualmente y el grueso volumen que integran sus noventa y seis páginas está abonado por firmas: jóvenes, casi desconocidas entonces y de prestigio después: R. Rojas, Juan Pablo Echagüe, Emilio Becher, Alberto Gerchunoff, Atilio Chiappori, Mario Bravo, Mariano Antonio Barrenechea y otros. A partir del segundo número, Gálvez quedó como único director de la revista, debido a un incidente que la dirección tuviera con Lugones." (p.7)

Este relato, como el resto del ensayo que estos hombres de Boedo dedican a su "maestro", destaca la actividad gremial de Gálvez y señala su ingreso al campo a partir de un "incidente" con Lugones. El incidente es referido en *Amigos y maestros de mi juventud* (1944): la revista publica en su segundo número una página escrita por Lugones en el álbum de una señorita francesa, sin autorización. Lugones publica un artículo en *La Nación* desentendiéndose de la revista y Gálvez le responde con una carta en el mismo medio; el resultado del incidente fue doble: la revista se hizo conocida y Gálvez se convirtió en colaborador de *La Nación*. El comienzo teatral es contado por el propio Gálvez y ocupa un tomo de alrededor de

⁸ La figura de Gálvez tuvo gran influencia en los hombres de Boedo, que rescataron su voluntad de representación de una realidad social. Mas adelante, la revista *Contorno* destaca de Gálvez la preocupación social que Ismael Viñas denomina "realismo con intención". Tanto unos como otros pasan por alto el contenido reaccionario de muchas de las ideas expuestas por Gálvez para poner el acento en aspectos modernos de su literatura.

trescientas páginas: *Amigos y maestros de mi juventud*. El primer capítulo está dedicado a su debut como autor teatral con la obra *La conjuración de Maza* (1901). Rechazada por Pepe Podestá y convertida en zarzuela, la obra se representó cinco veces. Puede verse en esta conjunción de zarzuela y "tema nacional" un anticipo del nacionalismo hispanizante que caracterizó más tarde a Gálvez, pero puede verse también la expresión de una figura de escritor típica de ese momento: la joven promesa. A esta figura, representada por Carlos Riga en *El mal metafísico*, apelan Olivari y Stanchina cuando enaltecen la empresa de *Ideas*, dar lugar a escritores de valía pero desconocidos, como los propios autores del ensayo. A diferencia de Riga, que nunca pudo estrenar su drama, Gálvez persevera hasta tener un lugar en el escenario. El itinerario de este comienzo va desde el encuentro con el público cuando sale a saludar como autor, hasta su partida a Europa: "dejé todo arreglado para que mi primer libro en prosa apareciera al otro día. Partí como diciendo: 'Ahí queda eso'. *El diario de Gabriel Quiroga* pasó inadvertido" (p.308). Su regreso del viaje está nuevamente signado por un comienzo: la puesta en práctica de su decisión de comenzar a escribir novelas al cumplir los treinta años, la primera fue *La maestra normal* (1914), prefigurada en *Sendero de humildad* (1909) y en *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), que significó además el reencuentro definitivo del autor con el público.

El tercer relato del comienzo está a cargo de Ignacio Anzoátegui en una biografía de Gálvez encargada por el Ministerio de Educación y Justicia y es de 1961⁹. En él Anzoátegui

⁹ Anzoátegui, Ignacio (1961). La serie "Argentinos en las Letras" incluye también una biografía de Leopoldo Lugones

refiere los comienzos de Gálvez como articulista en el mencionado *Nueva Época* y su estreno como autor teatral. Aunque agrega a *La conjuración de Maza* (1900) tres obras: *El destino* (1900), *En las redes del amor* (1901) y *La hija de Antenor* (1903), define la entrada a la literatura por la puerta de la poesía, o mejor dicho, del libro: "En agosto de 1907 irrumpió Gálvez en la vida literaria porteña con su primer libro: *El enigma interior*" (p.15). Este relato pone de relieve la importancia del artefacto libro para ser considerado un "literato", antes del libro se puede ser escritor, pero sólo él da credencial de entrada a la "vida literaria". Este relato pone de relieve la importancia del artefacto libro para ser considerado escritor, antes del libro se puede escribir, pero sólo la publicación da credencial de escritor. En este relato, como en el del propio Gálvez, el comienzo está relacionado con un gesto que indica, por un lado, la entrada en el mercado, la transformación de la creación literaria en un producto que aspira a ser vendido (y, para ello, ubicado en un lugar de preferencia en la vidriera de una librería); por otro lado, este mismo gesto señala la búsqueda de una mediación en la relación con el público, la separación de una cercanía que es percibida como promiscua en el escenario en que se representa una zarzuela.

Entrar en la literatura, entonces, significa publicar un libro que circule por el circuito tradicional de las librerías. "Hacia 1910, las librerías de Buenos Aires, tanto por su disposición interna, por su ubicación en el centro de la ciudad, como por el mundo cultural que las ocupaba, eran reductos minoritarios destinados a los "intelectuales y a sus interlocutores más inmediatos"¹⁰; el otro circuito estaba configurado

¹⁰ Beatriz Sarlo (1985), p.20.

por periódicos, magazines, folletos impresos en papel de mala calidad, novelines románticos. Estos circuitos parecen plantearse como excluyentes: el lector que consume la novela semanal comprada en el quiosco o traído hasta su casa por el vendedor, no entrará en una librería donde se sentiría desorientado y atemorizado, mientras que el intelectual que frecuenta las librerías no confesará que lee *La novela semanal*, los folletines de Eduardo Gutiérrez o la saga de Rocambole¹¹. En todo caso, parece haberse establecido una relación de contigüidad, ya que es posible pasar de una práctica de lectura a otra: los lectores de folletines pueden acceder a formas más "cultas" de literatura aprovechando el entrenamiento obtenido, mientras que la literatura "seria" traerá a su territorio elementos aprendidos en el folletín¹². Aunque los límites nunca son claros, ya que al lector se le ofrecía una variedad que podía incluir, en el caso de la "Biblioteca La Nación", en 1915: en marzo *Los hermanos Karamazov* y en abril *Mátala*, por Balduino Groller, anunciada como "novela con peripecia senti-

¹¹ Resulta ilustrativa una anécdota que refiere Cané en una carta a Ernesto Quesada publicada en *La Nación* en 1902 en la cual comenta su amistad con Eduardo Gutiérrez y evoca haber disfrutado de la representación de Juan Moreira, pero por consejo mismo del autor no lee sus novelas. Gutiérrez le habría dicho: "yo le prometo a V. que así esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto" y Cané concluye: "Puesto en el yunque, en el yunque siguió hasta la muerte, dejando ese farrago de folletines encuadernados que no he leído, que no leeré jamás, porque son muy inferiores a lo que su autor valía..." (Citado por Rubione, 1983).

¹² Sobre la función pedagógica de las narraciones populares cf. Sarlo, 1985, particularmente p.p. 151-155 "Un arte feliz. A manera de conclusión" y sobre el uso de elementos triviales Amícola, 1994, particularmente p.p. 19-22 "Dostoievski y los subgéneros triviales" y p.p. 73-80 "El reto al folletín en *Humillados y ofendidos* (1861)". El caso de Dostoievski es particularmente interesante ya que publicó algunas de sus obras en forma de folletín y su circulación en Argentina estuvo ligada a la acción de Bibliotecas Populares.

mental", el imaginario social sólo consideraba escritores serios a aquéllos que publicaban libros de venta en librerías, y la inclusión de estos escritores en colecciones periódicas tenía como finalidad prestigiar la colección¹³

En este panorama de circuitos de lectura, si no excluyentes, sí diferenciados, sólo el periódico parece reunir una diversidad de público en la masa anónima de sus lectores. La columna de opinión -que en algunos diarios como *La Nación* podía estar firmada por Rubén Darío o por Miguel de Unamuno- es el lugar de encuentro con la cultura letrada para un número sin duda mayor de lectores que los que acudían a las librerías, y funciona, además, como espacio en el cual los intelectuales se reconocen y encuentran la posibilidad de conseguir lectores.

En 1907, con la seguridad de obtener una nota bibliográfica en *La Nación*, Manuel Gálvez se siente preparado para publicar su primer libro: *El enigma interior (Poemas 1904-1907)*, en edición del autor. Gálvez es consciente de la necesidad de presentarse, de "ser alguien" en literatura, y así como más adelante va a acudir a sus antepasados coloniales para autorizar su voz en el debate sobre la nación, en esta ocasión elige una filiación modernista para autorizar su irrupción como poeta. Las dedicatorias están precedidas por un prólogo que Gálvez titula "Dos palabras" y en el que defiende su derecho a publicar a partir de su pertenencia imaginaria al grupo modernista:

¹³ La operación inversa, reconocer las lecturas folletinescas e incorporarlas a la propia escritura sin mediación de distancia irónica, es suficientemente revulsiva como para retrasar varios años la entrada de un escritor como Roberto Arlt al círculo de los consagrados y plantear serios problemas a la crítica -aún en los sesenta- en el caso de Manuel Puig.

"Perdón, perdón, señores, si os interrumpo en vuestra labor. Necesito cantar. Mi vida es el canto. Y ya sabéis -pues supongo que eso habrá llegado á vuestros oídos- lo que aseguran 'los locos de hoy': que todos tenemos derecho á vivir. Diréis que vengo á molestaros. Y en verdad que no os falta razón. Pero qué queréis! Yo no hago sino cumplir mi destino. (Fatal destino! Civilización y poesía, ensueño y yanquismo, automóvil y vida interior... cosas incompatibles!) ..."

Según estas "palabras", el ingreso al campo está garantizado por el derecho que legislan los modernos. En estas palabras se encuentra implícito el programa de Gálvez: utilización de modelos afianzados de escritura (si no ya estereotipados) como el poeta modernista o el narrador naturalista, crítica al materialismo reinante y búsqueda de una franja de lectores que se designa como separada del "gran público", pero que apela a él a través de su escritura. En sus declaraciones estéticas realiza la defensa del verso libre y rechaza la poesía americana "Por lo menos en esa forma fotográficamente objetiva que él (Chocano) realiza y que los españoles nos exigen". Termina evocando en su defensa a sus poetas predilectos: "Heine, Verlaine".

Después del prólogo, el libro tiene una primera dedicatoria a su novia y otra "Al maestro y amigo Rubén Darío". Si bien Gálvez dedica un capítulo de *Amigos y maestros* a describir sus encuentros (frustrados) con el poeta, Darío -a diferencia de Lugones- nunca se molestó en confirmar o desmentir la amistad literaria¹⁴. El libro, como cabe esperarse, es un compendio de lugares comunes del modernismo y del decadentismo

¹⁴ De los 1165 asientos que registra el n°17 de la *Bibliografía argentina de artes y letras*, dedicado a Gálvez, (719 correspondientes a estudios, artículos o notas bibliográficas en Argentina y en el extranjero) tres corresponden a Lugones (dos son distintas ediciones del mismo artículo) y ninguno a Darío. Gálvez destaca que en un artículo de Darío aparecido en *La Nación* en 1914, llama a Delfina Bunge "la prodigiosa señora de Gálvez".

donde no falta un poema titulado "Spleen". El mismo Gálvez sólo rescata de este libro el espíritu que reaparecerá en Carlos Riga (en verdad la historia de Riga está contada en un largo poema que es el primero del libro). *El enigma interior* es una tarjeta de presentación y como tal responde en todo a las convenciones sociales, de su portador sólo importa que recordemos su nombre y su ocupación: Manuel Gálvez, escritor.

En 1909 se publica *Sendero de humildad*, con sello de Arnoldo Moen y Hermano. La portada trae una lista de obras publicadas y en preparación y en las últimas páginas se copian doce opiniones de escritores sobre *El enigma interior*, entre las que se incluyen fragmentos de cartas al autor, de modo que el lector perciba que se trata de un verdadero escritor. Gálvez confesará como un pecado de juventud haber costado esta edición, en la misma casa editorial (esto no lo señala) en que publicaba por entonces Leopoldo Lugones. El libro ha sido considerado precursor del sencillismo de Fernández Moreno y resulta -más específicamente- precursor del estilo realista con fondo espiritualista de los narradores de las novelas de Gálvez. La introducción ya no es un pedido, sino una redefinición de estilo: escrita en cuartetos con rima consonante en los versos pares, se aleja bastante de la defensa del verso libre que estaba en las "Dos palabras"; y frente a las invocaciones anteriores a Heine y Verleine, ahora invoca a Gonzalo de Berceo y a Juan Ruiz el Arcipreste.

"Alabaré en mis versos/ lo que ahora ya nadie alaba, / las costumbres del tiempo en que vivimos/ son para estos decires recia traba.// Escribo sin literatura,/ solamente con mi emoción;/ si es pobre mi lenguaje -¡qué le vamos a hacer!-/ así habla mi corazón!"

Esta introducción, claramente reaccionaria, con un léxico conventual, acentúa las características individuales del poe-

ta. Ya no inscribe su nombre en un nosotros inclusivo que le garantice el derecho democrático de cantar los progresos de la modernidad contradictoria, de la que se declaraba partícipe. En este segundo libro de poemas, el poeta se opone decididamente al "tiempo en que vivimos"; a ese tiempo pertenece la "literatura", por lo tanto los versos serán decires y el lenguaje se volverá pobre como condición para obtener la sinceridad. Esta oposición entre riqueza material (no explícita en esta estrofa, pero suficientemente connotada si retomamos la cadena literatura- modernismo- automóvil- yanquismo) y sinceridad, va a resultar un eje estructurante del pensamiento desarrollado por Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga*: la prosperidad material es una amenaza para el espíritu.

Este libro está marcado por la vuelta de Gálvez al catolicismo y por su compromiso con Delfina Bunge, militante católica perteneciente a una de las familias más tradicionales del país. Delfina, su musa, escribe versos en francés. Ya resulta un lugar común señalar las raíces galas del nacionalismo vernáculo, por otra parte advertidas por el mismo Gálvez cuando invoca expresamente el nombre de Barrès. Lo que interesa indagar en todo caso es cómo se realiza la traducción¹⁵. El con-

¹⁵ Los textos del nacionalismo reaccionario tienen una larga historia de traducciones y de plagio: *La bolsa*, de Julián Martel, publicada en forma de folletín por el diario *La Nación* en 1890, culpa a los judíos de los males de la especulación. Bpzza (1992) recuerda que en 1888 entraron al país las primeras ocho familias judías y al año siguiente 168 más, para radicarse en su mayoría en la colonia entrerriana del barón Hirsch, pero Martel (José María Miró), que aplica la observación directa en gran parte de esta novela ambientada en Buenos Aires, sólo necesita traducir *La France juive* (Edouard Drumont, 1886) para explicar el origen de todos los males. Gálvez, que se consideraba amigo de Gerchunoff, a quien incluye en *El mal metafísico*, participa de la "traducción" del naturalismo francés en términos que defienden la moral establecida de la clase dominante, en lugar de atacarla como lo hace Zola. Más adelante me referiré al *affaire Dreyfus*, que resulta fundamental para entender la importancia de estas traducciones- traiciones.

flicto entre modernización y tradicionalismo parece coincidir, en Gálvez, con una tensión entre la adhesión a la masa (expresada en la elección de códigos estéticos sumamente afianzados y, en otro nivel, implícita en la decidida acción en favor de la profesionalización del escritor), y el deseo de diferenciarse como perteneciente a una estirpe que conserva los valores del espíritu y puede señalar, de ese modo, cuáles son los peligros que implican dar demasiado lugar a los advenedizos.

En *Sendero de humildad* es donde Gálvez comienza a perfilarse como "la voz que falta" en el concierto de la literatura argentina, no como lo pensaría pocos años después la vanguardia, sino afirmándose en una voluntad de representación que ya aparece en estos versos. Si Gálvez autoriza su voz de poeta a partir del modernismo, en *Sendero de humildad* le agrega el calificativo de sincero. Ambas atribuciones -poeta y sincero- le son necesarias para impulsar y reclamar un lugar en el debate sobre "la idiosincrasia argentina" que protagonizan los intelectuales en los años del Centenario patrio¹⁶.

3. La argentina del Centenario. Cómo intervenir en el debate.

¹⁶ La idea de patria remite a un artefacto cultural anterior a la nación. Patria es el lugar de origen, y se refiere más a una ciudad o a una región que a la nación-Estado moderna. Las ideologías nacionalistas extendieron la idea de patria a todo el territorio nacional, al reforzar el sentimiento de comunidad y de espacio homogéneo. No obstante, resulta pertinente utilizar el término patria para un momento histórico anterior a la organización política que consolide la formación del Estado. Más adelante me referiré a la tensión entre "patria" y "nación" en *La maestra normal* (cf. p.50).

La celebración del Centenario se presenta como la fiesta cívica por excelencia, una instancia de reunificación para un cuerpo social disperso, que tiende a afirmar lo homogéneo para expulsar lo heterogéneo¹⁷. Al contrario de las fiestas barrocas o los festejos carnavalescos analizados por Bajtín, que resaltan lo heterogéneo y contradictorio, en la fiesta cívica se afirma la unidad: todos los ciudadanos participan en ella en calidad de tales y sus diferencias tienden a borrarse, el uso de uniformes para los civiles (gorros, camisas negras, guardapolvos blancos) o de escarapelas (símbolo patrio que permite incorporar lo sagrado al traje) representa no sólo la unidad sino la igualación a través de una especie de "comuni6n" (término preferido por los discursos nacionalistas) que conjuga lo religioso con lo político.

En este marco, el Centenario de la Revoluci6n de Mayo ha sido considerado un momento de emergencia de ideologías nacionalistas que conformaron lo que se conoce como "primer nacionalismo" o "nacionalismo cultural". Hacia 1910, bajo la presidencia de Roque Sáenz Peña, la República Argentina entraba en el siglo bajo el signo de la modernizaci6n, lo que implica entre otras una tensi6n entre internacionalizaci6n económica y

¹⁷ Utilizo la palabra mito en el sentido en que habla Girardet (1986) de los mitos políticos. Brevemente, recoge distintas tradiciones clásicas y modernas y reclama para el mito político las características de fabulaci6n o deformaci6n de la realidad, capacidad interpretativa, dador de claves para la comprensi6n del presente a través de un relato sobre el origen y acci6n movilizadora a través de su dinamismo profético. A estas tres características las analiza como diferentes dimensiones que se deben tomar en cuenta para lograr una perspectiva global en el análisis. Ubica cuatro constelaciones mitológicas para analizar: la Conspiraci6n, la Edad de Oro, el Salvador, la Unidad. A través del análisis que Girardet hace de cada una de ellas se percibe el mito político como característico de la modernidad y los desgarramientos que produce.

cultural por un lado y autoafirmación de las Naciones modernas por otro. El positivismo declarado de los hombres del 80 había mostrado sus limitaciones y la llegada de los primeros contingentes de inmigrantes traía la cuota de socialismo y anarquismo necesaria para poner en crisis el entusiasmo liberal¹⁸. En el plano internacional, las reacciones antirracionalistas europeas habían desembocado en el retorno a un idealismo filosófico y el surgimiento del decadentismo estético. Por otra parte, la secularización y la independización de los distintos campos de la vida pública conforman la literatura como una práctica independiente del poder político que, al mismo tiempo que reivindica los valores intrínsecos del arte, asume la función de estabilizar la lengua nacional y proveer nuevos modelos de subjetividad que permitan a los integrantes de cada comunidad de ciudadanos-lectores reconocerse como parte de una unidad imaginaria que necesita consolidarse¹⁹. Para la

¹⁸ Esta característica no pasaba desapercibida para los hombres de la época. Unos años después se haría tan evidente que en una nota sin firma de *La Nación* titulada "¿Nacionalismo?" el diario se queja de expresiones antiextranjeras producidas en la Legislatura bonaerense ante el ingreso de representantes socialistas: "Si en vez de ser socialistas y extranjeros hubieran sido radicales y nativos, la misma protesta, más o menos disimulada se habría oído. Lo grave, lo que inquieta, lo que desconcierta y hasta enfurece a los dueños de la situación bonaerense, es que se entrometan los ajenos, no obstante el falso llamamiento que se les hace para participar de un festín que desean reservarse íntegramente".

¹⁹ Utilizo el concepto de "comunidad imaginada" de Benedict Anderson (1993) quien define una nación como "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (p.23). Imaginada en tanto cada miembro tiene la imagen de una totalidad a la que no conoce (Anderson sugiere "imaginación", ligado a "creación", en oposición a "invención" que utiliza Gellner, 1983, por las connotaciones de falsedad que tiene este último término). Anderson enuncia dos características fundamentales para una nación moderna. La nación se imagina como *limitada* -la existencia de cada nación supone la de otras extranjeras-, y como *soberana* por determinación histórica: cuando se destruye la legitimidad del reino dinástico divinamente ordenado, las naciones sueñan con ser libres, la garantía de esta libertad es el Estado soberano. Al imaginarse como *comunidad*, la nación establece

consolidación de las naciones se señala un proceso de delimitación estable de un territorio, tarea que parece haber culminado con la llamada "campaña al desierto", después de la cual lo que era nombrado como "desierto" pasa a integrar el territorio nacional; delimitación (ficticia) de una identidad étnica, tarea que emprende Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga* (p.p. 116-122); y estabilización de una lengua mediante la pedagogía estatal y la formación de una literatura nacional, tarea central de los intelectuales del Centenario. El Estado encarga esta doble misión al poeta Leopoldo Lugones y al académico Ricardo Rojas²⁰; ambos aparecen como voceros del poder político y ambos ensayan una definición del ser nacional que busca sus orígenes en un pasado anterior a la inmigración reciente. De este modo Rojas pone el acento en la tradición colonial española, mientras Lugones se remonta directamente a la tradición grecolatina. Gálvez -que participa del debate desde una posición marginal- se ha identificado con el hispanismo de Rojas, pero a partir de una postura divergente en varios puntos, que lo van a convertir en referente -por un lado- de los realistas críticos de Boedo y -por otro- de los revisionistas del llamado "segundo nacionalismo". Estas diferencias se pueden resumir en dos: la primera es su práctica modernizadora de la escritura que lo lleva, en el terreno de la representación, a la búsqueda del alma nacional en un ámbito que recuerda el pasado pero exhibe sus marcas "civilizadoras" (Gálvez encuen-

relaciones de tipo horizontal más allá de las relaciones de desigualdad y de explotación que existan; este sentimiento ha favorecido expresiones reivindicadas por grupos autocaracterizados como nacionalistas: "para un argentino no hay nada mejor que otro argentino", e incluso aprovechado por una dictadura para justificar la desaparición de personas y la tortura: "los argentinos somos derechos y humanos".

²⁰ Cf. al respecto Dalmaroni, Miguel, 1995.

tra el espíritu nacional en la música de inspiración folklórica con autor moderno -las vidalas de Joaquín V. González- y la geografía de la patria en los pueblos y ciudades de las provincias, no en el campo ni en el mítico gaucho en extinción). En el ámbito discursivo, su prosa se adapta -incluso en lo que tiene de polémica- al programa de alfabetización, mediante un registro llano, con imágenes y comparaciones que permitan marcar claramente la pertenencia al registro literario. De ese modo, incorpora al público que desea "elevarse" y se encuentra excluido por otras escrituras más vanguardistas (como *Los crepúsculos del jardín* hacia el Centenario y más tarde, la prosa desarrollada por Borges y Macedonio Fernández, o desde otra perspectiva por Roberto Arlt). Este modelo de representación realista, a la que se suma el contenido social, es el que le acarrea la adhesión de los hombres de Boedo.

El otro punto de divergencia con Rojas, que lo conecta con los revisionistas del segundo nacionalismo, está dado por la puesta en circulación del pensamiento irracionalista (de cuño decadentista en el caso de Gálvez), que se traduce en *El diario de Gabriel Quiroga* en una reivindicación de la "barbarie" y del caudillismo como expresión auténtica de lo argentino.

Tanto Rojas como Gálvez se inscriben en la corriente herderiana, de tradición romántica²¹. Esta filiación pone en pri-

²¹ Herder (1744-1803), *Otra filosofía de la Historia para la educación de la Humanidad* (1774), *Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* (1784) *Metacrítica de la razón pura* (1799). Desarrolló la idea de nacionalismo a partir de tres conceptos básicos: 1) **Volk**: es el grupo de la sociedad que está de acuerdo con su naturaleza original, que permanecía sobre sus cimientos y que por lo tanto es el más auténtico y genuino grupo en la sociedad. 2) **Volkgeist**: es la fuerza espiritual colectiva que prevalece entre el Volk, es la fuerza creativa en la sociedad la cual la provee de ideales y normas. 3) **Kulturauftrag**: es la visión de que el Volk o nacionalidad, inspirado por su idea, tiene una misión cultural que cumplir. (Gaulert, 1963)

mer plano la discusión sobre el grupo que porta la nacionalidad y la tensión entre una definición biologicista y una definición espiritualista, Rojas expresa en su informe sobre la enseñanza de la historia que publica en 1909 con el título *La restauración nacionalista*:

"No preconiza el autor de este libro una restauración de las costumbres gauchas, que el *progreso* suprime por necesidades políticas y económicas, sino la restauración del espíritu indígena que la *civilización* debe salvar en todos los países por razones estéticas y religiosas. **No puede proclamar** tampoco, en regresión absurda, la hostilidad a lo extranjero,..."(Rojas, 1909, p.p. 358-359, la cursiva es de Rojas, la negrita es mía)

De este modo destaca su reivindicación del *progreso*: el espíritu indígena se salvará a partir de la *civilización*, que es el mismo camino que servirá para integrar al extranjero; desde su lugar de representante oficial, desde su responsabilidad, **no puede** plantear una postura retrógrada: el sentido de su intervención es construir una nacionalidad a partir de la educación, reclama "que el hijo del inmigrante sea profundamente argentino, por el discernimiento que le de *nuestra educación*, que razone su patriotismo" (op. cit., p. 359).

En el proyecto de Rojas la definición es espiritualista y en ese contexto ni el indio ni el inmigrante representan un verdadero peligro, la verdadera condición de nuestra nacionalidad es el espíritu y los diversos grupos pueden ser integrados a partir de una instancia civilizadora. El patriotismo puede y debe ser razonado, enseñado, y el instrumento para ello es la Historia, definida como "una construcción que es siempre imaginativa" (op. cit., p. 27). Tal vez la síntesis de la propuesta de Rojas se pueda encontrar en lo que él llamó "la pedagogía de las estatuas", en esta imagen la representa-

ción de la Historia logra dar el sentido a la vez que define una función del arte.

En la postura que presenta Gabriel Quiroga, el herderianismo está minado de irracionalidad y la definición de quién es el que puede llamarse argentino apunta, como desarrollará más adelante, a una cuestión de raza:

"Sus antepasados le trasmitieron, sin saberlo, ese ¡tan criollo! rencor atávico al extranjero; pero tal rencor, en su alma civilizada y buena, ostenta la apariencia del egoísmo nacional" (p. 34)

En este pasaje el sentimiento se transmite genéticamente y la civilización aparece como un barniz que da apariencia de necesidad a un determinismo manejado por fuerzas oscuras²². Tal postura sólo puede ser presentada por una voz desligada de los festejos oficiales del Centenario, que habla "para mis conciudadanos aunque ellos se nieguen á oírme porque están de fiestas" (p. 45).

Manuel Gálvez, quien desde su llegada a Buenos Aires; demostró una firme voluntad de participar activamente de la vida literaria, no quiere estar ausente en la efemérides. El modernismo dominante en la Buenos Aires de comienzos de siglo, convertido ya en sentido común de la literatura, provee la imagen

²² El problema de la herencia no está ligado sólo a la cuestión del linaje, de la que nos ocuparemos más adelante, sino también al pensamiento naturalista que Gálvez aprovechó en sus novelas y que es una vertiente del decadentismo, sustrato ideológico de la personalidad de Gabriel Quiroga. Esto se hace más evidente en afirmaciones tales como "Por algo hierve en las venas sangre de indio y de negro" (p.72) para explicar los males de la "mulatocracia" y la "gringocracia" (p.72, en el texto sin comillas) y se desarrolla en las reflexiones del 7 de marzo de 1908 (p.p. 139-143). Un dato que no deja de ser significativo de la inconsecuencia ideológica de Gálvez: mientras Rojas escribe "extranjero" (del latín *extraneus*), Gálvez escribe "extrangero" (del francés antiguo *extrangier*, derivado de *extrange*, extraño). (Corominas, *Breve diccionario etimológico castellano*). Para otros galicismos de Gálvez: cf. "platitud".

del poeta aislado de la multitud; de este modo, el discurso se legitima en su carácter de no oficial y para proferirlo se construye un sujeto excéntrico: frente a los informes oficiales se presentan los apuntes personales y frente al discurso público por excelencia de las odas agroexportadoras, el diario íntimo cuya publicación implica un sacrificio. La carencia de un lugar en el debate público es esgrimida como credencial válida para participar en el debate:

"Los heraldos de nuestra grandeza proclamarán á todos los mundos, en ediciones fabulosas, virtudes y opulencias de esta tierra. Yo, más sincero que tales empresarios de gloria, me limito, en mi edición hartó modesta, á decir toda la verdad que sé" (p.p. 44-45)

Es decir, la garantía del discurso está en la oposición entre las ediciones "fabulosas" y la "hartó modesta", que sin embargo dice "toda la verdad". Se presenta también una oposición de registros léxicos que conforman campos semánticos diversos: "heraldos", "fabulosas", "opulencia", por un lado; y "sincero", "modesta", "verdad", por el otro. En este punto un ejercicio con el diccionario podría ser de utilidad; consultamos entonces tres diccionarios: el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española, en edición facsímil de la de 1732 (modernizamos la ortografía), un diccionario de consulta no académica, el Sopena de 1917, y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, de 1963. Entendemos que de este modo, con el despliegue de los términos dominantes de la oposición, "fabulosos" y "modesta", la estrategia discursiva de Gálvez queda evidenciada.

fabuloso:

1. Real Academia Española:

fabuloso/sa. adj. Mentiroso, incierto, y que contiene en sí fábula o ficción. Lat. *fabulosus comentitus* Puent. conven. lib. 2 cap. 19 § 4. Haciendo fabulosas relaciones para desacreditar las ciertas y canónicas.

2. Sopena:

fabuloso, sa. (del lat. *fabulosus*). adj. falso, desposeído de verdad histórica // fig. Extraordinario, excesivo, increíble.
Precios FABULOSOS

3. Diccionario de uso:

fabuloso-a 1) Se aplica a las narraciones fantásticas y maravillosas y a las cosas de que se habla en ellas: "En un país fabuloso" 2) (fig.) Muy grande en cantidad o número: "Ha vendido un número fabuloso de ejemplares". Un tesoro fabuloso. Precios fabulosos. Una memoria [Una inteligencia] fabulosa.

modesto:

1. Real Academia Española:

modesto, ta. adj. Templado y moderado en sus acciones y deseos, contenido en los límites de su estado. Es del Latino *Modestus*. Lat. *moderatus*. *Temperatus*. Amer. Mor. lib. 8 cap. 59. Era Marco Agrippa un hombre modesto, y no nada codicioso de gloria y alabanza.// modesto. Vale también compuesto y recatado en el mirar, trayendo frecuentemente bajos los ojos. // modesto. Significa asimismo honesto, decente y recatado en las acciones o palabras. Lat. *Modestus Pudicus* Muñ. M. Avil. lib. Y cap. 8. Quien contará los Caballeros cuerdos, modestos; y de loables costumbres.

2. Sopena:

modesto, ta (del lat. *modestus*) adj. que tiene modestia. Ú. t. e. s.

modestia: (del lat. *modestia*) f. Virtud que modera, templea y regla las acciones externas, conteniendo al hombre en los límites de su estado, según lo conveniente a él // Recato que uno observa en su porte y en la estimación de sí mismo.// Honestidad, decencia y recato en las acciones o palabras.

3. De uso:

modesto, -a 1) (aplicado a las personas y a sus actitudes y palabras) Se aplica al que no se cree a sí mismo de mucha importancia o valor, y adopta una actitud correspondiente: "Es hombre modesto, a pesar de su valer". *Al que tiene una actitud respetuosa hacia otros, o de reconocimiento de su superioridad: "Adopta una actitud modesta contigo, y te llama su maestro". *Al que se conforma con poco: "Es hombre modesto en sus aspiraciones. Sus pretensiones son modestas".

2) (aplicado a las personas y a su posición, origen, etc.) De posición social y económica no brillante, aunque tampoco hu-

milde: "Un muchacho modesto [de posición modesta] que se ha elevado por sus méritos. * (aplicado a cosas) Revelador de una posición económica modesta: "Viven en una casa modesta".

3) (aplicado a las mujeres) "Honesto. Pudoroso. Recatado." Se dice de la que cuida de que su comportamiento, en el aspecto de las relaciones con el otro sexo, no sea libre o provocativo.

La palabra "fabuloso", a caballo entre la falsedad y el exceso, opuesta a la verdad histórica y apropiada para hablar de bienes materiales, conforma junto con "heraldo:" y "opulencia" un conjunto que si por un lado ataca la abundancia proclamada que esconde una forma de mentira, por otro conforma un sujeto de enunciación que realiza su selección en el diccionario modernista y se proclama de este modo poeta. Sólo como poeta dueño de ese diccionario puede proferir la verdad, y para eso opone su edición "harto modesta" a las ediciones "fabulosas". "Sincero", "modesta" y "verdad" conforman el segundo término de la oposición en la que el término "modestia" opera como dominante, ya que es el vehículo para llegar a la verdad, la condición de posibilidad para que el libro sea conocido.

La cualidad de la modestia, relacionada con la aceptación de límites sociales y la adecuación de las propias acciones, pertenece a la edición del diario y no parece fácilmente aplicable a la personalidad de Gabriel Quiroga, quien es descrito por Gálvez como una alma extremadamente sensible, que "en menos de cuatro años fué sucesivamente: tolstoiano, socialista, anarquista, nietzchista, neo-místico y católico" (p.13), a quien "el exceso de análisis y concentración espiritual le tornaron triste y egoísta" (p.14) y a quien "le sobrevino la indispensable neurastenia" (p.15). Sin embargo, la modestia de

Quiroga es señalada por Gálvez en el momento de decidir la publicación, que se dificulta por esa condición:

"Pero él no se decidía por nada. Padece de una **modestia excesiva** y, lo que es peor, no tiene ya ambiciones para sí. Y no es que niegue a sus escritos todo valor. Por el contrario, siempre consideró que había en ellos una expresión de la verdad." (p.22)

La modestia se incorpora a la personalidad del Quiroga a través de la figura del exceso, como una característica más de la personalidad contradictoria y neurasténica, y ligada al valor de verdad, como reafirma en el final del párrafo citado: "El asegura haber encontrado su verdad y por esta razón su diario tiene á sus ojos el gran valor de lo **sincero** y de lo **verdadero**." (p.23)

Nuevamente se completa la trilogía modestia, verdad y sinceridad. En ambos casos, la modestia aparece en correlación adversativa con los términos verdad y sinceridad: es modesto **aunque** reconoce el valor de verdad y sinceridad que portan sus afirmaciones, pero esa misma modestia es garantía de la sinceridad, ya que lo pone a salvo de las ambiciones personales. Del mismo modo, en la oposición antes señalada, la modestia de la edición se presenta como límite, por lo tanto obstáculo que se debe salvar para acceder a la sinceridad y la verdad que están en la esfera del yo: **a pesar de** la modestia de la edición, puedo decir toda la verdad que sé porque soy sincero.

Por otra parte, esta edición modesta lo pone a salvo de defender los intereses oficiales que son denunciados como materialistas. El sintagma "empresarios de gloria" rebaja el término "gloria", que aparece subordinado a un sujeto cuya ocupación comercial lo coloca en oposición a cualquier actividad del espíritu, mientras la expresión en su conjunto se opo-

ne al yo del poeta mediante un atributo comparativo "más sincero que", de modo que si retomamos el párrafo citado:

"Los heraldos de nuestra grandeza proclamarán á todos los mundos, en ediciones fabulosas, virtudes y opulencias de esta tierra. Yo, más sincero que tales empresarios de gloria, me limito, en mi edición harto modesta, á decir toda la verdad que sé"

podemos leer la construcción de un espacio legítimo para la intervención en el debate:

* Yo me limito a decir toda la verdad que sé (yo sé la verdad).

* Yo soy más sincero que tales empresarios de gloria (los que proclamarán las virtudes y opulencias).

* Mi límite es una edición harto modesta.

El lugar de enunciación es la falta de lugar. El poeta Quiroga es quien no fue invitado al banquete del Centenario y por lo tanto no pronunciará un discurso académico ni entonará una oda²³, pero sin embargo no está dispuesto a renunciar a decir su parte y, en su afán de hacerse oír en el círculo de los que importan, podrá apelar a que el público lo reconozca como portador de una verdad significativa. De este modo, al mismo tiempo que construye una estrategia para tener un lugar en el incipiente campo intelectual de su época, Gálvez intro-

²³ Gálvez hace alusión explícita a esta situación. Aunque se muestra muy elogioso con respecto a Rojas, no deja de aclarar en la presentación: "Si hubiera escrito su libro en la forma dogmática y solemne de los sociólogos oficiales, con opulencia de documentación y minuciosos análisis, habría colmado varios volúmenes de inmenso crédito en universidades y oficinas y realizado una obra que, aunque escasamente amena, podía venderla al Estado siguiendo prácticas ilustres" (p. 31). Por otra parte, en el "Diario", el poeta Quiroga resalta, en una nota al pie, al Lugones modernista por sobre el Lugones oficial de las Odas: "Esta virtud representativa la tienen entre nosotros dos obras de índole bien distinta: El Martín Fierro, un libro criollo y, aunque esto parezca absurdo á las gentes que no comprenden, el Lunario Sentimental de Lugones, un libro de formas europeas, pero hondamente argentino, porque contiene todas las idiosincrasias [sic] del actual espíritu nacional" (p. 183).

duce una concepción modernizada de lo que ese campo debe ser: el lugar en el que se puedan encontrar los escritores con el público sin más límite que la reducida tirada de una edición independiente del mecenazgo del Estado (al que sin embargo no dejará de apelar). Para presentarse, *El diario de Gabriel Quiroga* despliega la paradoja que enfrentó el escritor modernista en sus comienzos: la figura de un poeta que necesita del público y a la vez se coloca en una posición distante por su sensibilidad superior²⁴. Esta contradicción se formula a partir de una figura de escritor -particularmente de poeta- afianzada en el imaginario popular, que sirve de apoyo a Gálvez para la presentación de la personalidad de Quiroga, acumulación de tópicos cristalizados por el modernismo y por el decadentismo recientemente aprendido en su viaje de soltero por Europa.

4. Diario íntimo y diario de prensa.

Emblemáticamente, el comienzo del libro se coloca en la escena del interés del lector. La primera frase, "*Pocos libros interesan tanto como los diarios íntimos*", traslada la paradoja del poeta modernista a la escritura que se está presentando. Si los libros de poesía -particularmente *El enigma interior*- son la expresión de un yo, el Diario supone la exhibición de ese yo que garantiza el valor de la escritura por la excepcionalidad propia del sujeto que la produce²⁵; de este

²⁴ Con respecto a esta actitud cf. Molloy, 1979.

²⁵ "La literatura autobiográfica es la forma más elaborada de la literatura erótica, incluso obscena, en tanto pone en escena aquello que debería ser o permanecer oculto. Siempre bordea el secreto íntimo, la reticencia, la maledicencia, el regodeo narcisista. De este fango narcisista se alimentan, disimuladamente, tanto las Memorias como el Diario íntimo." (Rosa, 1990, p. 36)

modo Gálvez , que se presenta como editor y prologuista, distingue entre "los torpes relatos de cualquier alma vulgar que se confiesa" y "los espíritus superiores, (...) pues las almas selectas dilatan en sus confesiones un perfume divino y misterioso". Es entonces en la búsqueda del lector donde surge el diario y donde podemos rastrear el primer signo de la ambigüedad que señala el título "El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina". Si por un lado se remite a un género afianzado en el imaginario de los lectores como el diario íntimo, legitimado y popularizado en la época por el de Henri-Frédéric Amiel, al que además se cita (p.24); por otro lado la restricción, también explícita, de publicar sólo las páginas en las que "El diario se vuelve objetivo y las cosas y los hombres preocupan toda la atención de Gabriel" (p.25), remite al diario de prensa y con él a un público nuevamente ampliado.

La ambigüedad señalada reproduce el carácter doble de la prosopopeya, figura privilegiada en toda escritura que se presente como autobiográfica o referida a un yo, y latente en toda construcción de un personaje: "entendida como 'fictio personae' brinda la posibilidad de atribuir cualidades humanas a seres no humanos, haciéndolos capaces de lenguaje y dotando de un rostro a alguien o algo que no lo posee" (Catelli, 1991, p.15). Esta figura pone en escena la construcción de un sujeto, evidencia que el yo es dos, el que se presenta y el que es presentado. El desdoblamiento Gálvez - Quiroga asume esa evidencia y refuerza la figura de la prosopopeya en su función de hacer hablar a un antepasado o mejor, al alma hispana de la cual ese antepasado es custodio y a la vez garantía. Por otra parte, si en el diario íntimo confluyen el sujeto de la enun-

ciación, el sujeto del enunciado y el destinatario, en *El diario de Gabriel Quiroga* los tres sujetos están claramente diferenciados: se trata del escritor Gálvez, el personaje Quiroga y los conciudadanos y extranjeros que visiten el país (p.45).

El prólogo se construye entre dos indicaciones de lectura: la que remite al diario íntimo, o al interés que despierta, y que en el volumen que se presenta está justificado por la excepcionalidad del poeta; y la que postula tres desviaciones del género: el sujeto de la enunciación no se hace cargo de las opiniones del sujeto del enunciado, el nombre que firma el diario no coincide con ningún sujeto biográfico y, finalmente, el diario está desprovisto de hechos meramente personales o circunstanciales (p.p. 36-37). Esta tercera desviación es la que define el género, ya que las anteriores responden a la lógica de la prosopopeya. Gálvez lo percibe y aclara que *"de este modo las páginas de Gabriel Quiroga pierden un tanto su carácter de diario pero, (...) adquieren gran unidad"* (p.37). Es decir, se postula una lectura desviada: leer un diario que no es tal, pero que se constituye, ya que así encuentra su unidad, a partir de ese desvío. Esa desviación alcanza al sujeto que se presenta, si entendemos que el diario íntimo es la presentación de un sujeto individual con el fin implícito de conocerse a sí mismo, en este caso el libro se publica para que el cuerpo de la nación, desarrollado hasta el límite de la desintegración, encuentre su espíritu y se reconozca en su unidad (p.39)²⁶.

²⁶ Un elemento que sirve para marcar esta tensión entre diario íntimo y diario de la "patria" es la datación de las anotaciones: las fechas, desprovistas de acontecimientos privados que las justifiquen, sólo sirven para mantener la ilusión del tiempo que progresa hacia el único día importante: el 16 de mayo de 1910, día en que se comenta el incendio de las imprentas anarquistas y que queda identificado con el 25 de mayo a través del comentario final del libro, como analizaré

El lugar de encuentro es, en el cuerpo del libro, el de las "opiniones sobre la vida argentina". Mientras que el prólogo señala las diferencias que separan a Quiroga de las almas vulgares, el llamado diario es el lugar de encuentro para los conciudadanos y los extranjeros curiosos. En las prácticas cotidianas no se puede encontrar mejor lugar: el diario de prensa conjuga el momento más íntimo de la lectura individual con la pertenencia imaginaria a una comunidad de lectores que se refuerza en la charla de café y en el trabajo. La iconografía de la época lo muestra: en sus retratos, los hombres sostienen un periódico en la mano, tácito, doblado, pero lo suficientemente visible para que se reconozca cuál es el diario que leen, que es como decir cuál es su identidad social y política. La propuesta de Gálvez para sus conciudadanos es entrar a la comunidad de los nacionalistas a través de la lectura del "diario", como continuación de la empresa de Ideas. También en este aspecto Gálvez sigue la tradición familiar: su tío José Gálvez había fundado el periódico Nueva época en 1886, durante su campaña para gobernador de Santa Fe²⁷, allí aprendió el sobrino que el diario es el lugar donde se debaten los temas públicos. El diario aparece de este modo como campo para el entrecruzamiento de voces públicas que debaten temas de interés

más adelante. Es de notar que los incendios se produjeron el 14 de mayo: el desfase entre el acontecimiento narrado y su comentario se presenta como un elemento distorsionante en relación con el género diario íntimo, que prescribe la contemporaneidad entre el hecho y su anotación.

²⁷ "Con motivo de los comicios fundó [José] Gálvez el diario "Nueva Época" (1886), en el cual muchos años después haría sus primeras armas literarias su sobrino Manuel, amigo de los muchachos de *Ideas* y colaborador de esta revista. Como es lógico suponer, Gálvez venció en las elecciones de 1886 [...]. El galvismo gobernó en la provincia de Santa Fe, en forma indiscutida, hasta 1893. Nuestro Manuel Gálvez, nacido en 1882, pasó, pues, su niñez, en la familia más importante de esa provincia". (Payá y Cárdenas, 1976; pp. 39-40)

general, pero es en este punto donde vuelve a hacerse presente la tensión con el diario íntimo, ya que aunque el libro apela a varios nombres para establecer una polémica: Sarmiento, Alberdi, Rosas, Unamuno, la única voz que prevalece es la de Quiroga, al punto que Sarmiento aparece como el representante de lo auténticamente argentino, que es la barbarie, y Rosas como el artífice de la organización nacional.

El *Diario de Gabriel Quiroga* se escribe en una zona de tensión entre el estilo periodístico que reúne notas de opinión, críticas literarias y musicales, crónicas de viaje y - sobre todo- artículos de psicología social; y el discurso personal monológico, por lo tanto autoritario, de un enunciador que, sin embargo, nunca escribe para sí, sino que tiene presente en todo momento al lector - destinatario de su discurso²⁸. De este modo, la palabra bivocal está presente en la escritura que se organiza como una polémica oculta, en ocasiones explícita (cuando nombra a sus destinatarios). No siempre tiene Gálvez interlocutores para su polémica y esta situación no deja de influir en la elección de la forma "diario íntimo", así como en la construcción del personaje Quiroga como neuras-

²⁸ No todo discurso en el que se refleje la palabra ajena resulta dialógico o polifónico. Bajtín (1978) diferencia la palabra bivocal de la palabra dialógica: "Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión que es la nuestra y de una nueva valoración; es decir, se vuelven bivocales" (p. 272). Ahora bien, esas palabras pueden permanecer pasivas, en el caso de que el autor las tome exteriormente y les de su propia orientación ideológica: es el caso del discurso monológico; o pueden actuar desde dentro de la palabra del autor, cambiando la acentuación: es el caso del discurso dialógico. Las combinaciones son múltiples y el contexto vivo del texto determinará de qué clase de discurso se trata. En el caso de Gálvez, considero que predomina la palabra bivocal dentro de un contexto monológico. Vuelvo a este tema respecto del uso de las cursivas y del estilo indirecto libre en su novela *La maestra normal*.

técnico poeta decadente que ha recuperado la energía nacional. En su historia personal, Quiroga ha desarrollado diferentes posturas y por lo tanto contiene las voces de aquellos con quienes Gálvez quisiera polemizar.

Si el *Diario Íntimo* de Henri Frédéric Amiel opera en la época como guía moral para el comportamiento individual, el *Diario de Gabriel Quiroga* pretende influir sobre el comportamiento colectivo indagando el "alma nacional", según da a entender la expresión más repetida en las anotaciones que corresponden al primer año del diario. Consecuentemente, en *Amiel* predomina la primera persona del singular y sus reflexiones personales, literarias o filosóficas, parten de la experiencia individual para llegar a reflexiones universales, sin pasar por un sujeto colectivo intermediario entre el yo y la humanidad. No hay en el libro de Amiel exhortación a la acción colectiva, lo que se presenta es la propia vida como modelo de conducta, pero claramente el centro del discurso es el propio yo. En *El diario de Gabriel Quiroga*, en cambio, predominan la tercera persona y la primera del plural, en los casos en los que el tono se vuelve deliberadamente exhortativo. De este modo, el centro del discurso es el destinatario, que organiza el tono.

El destinatario de *El diario de Gabriel Quiroga* está explicitado en el prólogo "Dos palabras": se trata de "mis conciudadanos aunque ellos se nieguen á oírme" y de "los extranjeros que nos visiten (...) y quieran informarse un poco sobre el país" (p.45). Los esfuerzos de Quiroga aparecen dirigidos claramente a los hombres de Buenos Aires, que serían los que carecen de "espíritu nacional", o de "alma nacional", o "alma popular", según el caso. La principal oposición a lo largo del libro es la de Buenos Aires con el interior, pero no se trata

de un interior incontaminado que puede hacer frente a la Buenos Aires cosmopolita; lo que parece haber en algunas provincias es una gran reserva espiritual, representada particularmente por la música, capaz de recordar nuestro pasado hispano que se ve amenazado por *"las remesas de escoria europea que nos traen los barcos"* (p.92). Quiroga propone expulsar a los extranjeros indeseables, valorizar las tradiciones (de las que son portadoras los espíritus superiores salidos de las provincias) y recuperar el alma española que se encuentra en las provincias; pero esas acciones deben ser realizadas desde Buenos Aires, no renuncia en ningún momento al espíritu de progreso y si defiende la barbarie es porque le cambia el signo: Rosas es argentino porque es bárbaro y porque en realidad contribuyó a la organización nacional. Gabriel Quiroga defiende a los hombres del interior porque son los únicos que pueden devolverle a Buenos Aires el alma que ha perdido; en otras palabras, Buenos Aires necesita espíritus provincianos. Detrás de esa defensa se trasluce un Gálvez que se postula como escritor argentino y no quiere que lo manden de vuelta a su provincia: se acaba de emparentar con una de las familias más tradicionales de Buenos Aires y espera que se lo reconozca como una voz legítima; su mirada ya no es la del que recién llega a la gran ciudad, sino la del que recorre el interior del país y "vuelve". De este modo, después del recorrido por algunas provincias argentinas, en las que encabeza sus anotaciones con lugar y fecha, cierra el año 1908 con una anotación en la que encontramos una *"Nota del editor: Cuando no se indica la localidad entiéndase que el artículo ha sido escrito en Buenos Aires"* (p.167).

5. "Opiniones sobre la vida argentina": alma nacional y popular

Si en la primera parte del libro se había descrito la sensibilidad hiperestésica y neurótica del poeta, de clara filiación decadente; en la segunda las descripciones que prevalecen son de tipo biologicista, como lo serán las descripciones de los personajes -particularmente los femeninos- en las novelas de Gálvez, alineadas en una tradición naturalista conocida entre el público por las novelas de Cambaceres, pero también por las de Zola, que se incluían en las colecciones populares. El diagnóstico sobre la realidad estará hecho en términos médicos y la receta para curar los males será la única que puede producir un poeta en los términos en que es presentado: recuperar "la vieja alma nacional" en términos que recuerdan la "Energía nacional", de Barrès²⁹. Naturalismo y decadentismo se habían desarrollado en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX como posturas estéticas que respondían al clima de *fin de siècle*. La visión pesimista del naturalismo, su mirada sobre la descomposición del tejido humano y social, encajaba perfectamente con la decepción decadente frente a un mundo en que los avances de la ciencia mostraban los fracasos de la razón. Sin embargo, el decadentismo en Francia entró en crisis precisamente después de los enfrentamientos entre Zola y Barrès a raíz del caso Dreyfus, cuyo punto culminante fue la publicación en el periódico *L'Aurore* de la famosa carta de Emile Zola "J'acuse", el 13 de enero de 1898. La actitud de Zola marcó una nueva concepción de inte-

²⁹ Barrès publicó sus tres novelas reunidas bajo el título de *La energía nacional* en 1897, 1900 y 1902, en plena polémica con Zola por el *affaire Dreyfus*.

lectual comprometido con la defensa de valores humanos en oposición al poder político³⁰ . .

Gálvez escribe en un momento en que la discusión sobre el lugar del intelectual está presente y asume la posición de Barrès. Sin embargo, así como incluye en *El diario de Gabriel Quiroga* tanto el decadentismo proclamado en *El enigma interior* como el hispanismo de *Sendero de humildad*, utiliza las técnicas descriptivas aprendidas en las novelas naturalistas para expresar el rechazo a la materialidad, que sin embargo se convierte en matriz descriptiva y explicativa. Cabría preguntarse hasta qué punto la concepción biologicista del naturalismo contribuyó a su lectura reaccionaria, pero en Argentina esta traducción ya había sido realizada por Cambaceres y Gálvez no tiene más que continuarla.

En consecuencia, una inversión opera sobre los términos nacional y popular. Aunque energía nacional es un sintagma que se toma prestado para reivindicar el incendio de las imprentas anarquistas durante los "festejos" del Centenario (p.233), la búsqueda de lo nacional está signada a lo largo del libro por la unión entre Buenos Aires y el interior, entre los pueblos del litoral y los pueblos del llano, y hasta por el reclamo de tolerancia (p.158) y de fusión de razas (p.183). Por otro lado, al elemento nacional se le agrega la búsqueda del alma popular cuando Quiroga especula con una guerra contra Brasil que -entre otros beneficios- ahuyentaría la inmigración, y cuando reclama "*expulsar del país a todos los apóstoles de religiones extranjeras y de doctrinas sociales internacionalistas*" (p.

³⁰ "Los *dreyfusards* convirtieron al adjetivo *intelectual* en un sustantivo. A partir de entonces adquirieron presencia y poder. Tres años después de la condena a Dreyfus crearon la Liga por los Derechos del Hombre", Aguinis, 1994.

68). El ingrediente popular viene a justificar, en el último caso, la violación de la Constitución y de "ciertos deberes humanitarios" (p. 68) frente a una amenaza tan ilusoria como la penetración del protestantismo. La reacción de Gálvez cuando siente atacada la religión católica por la presencia extranjera, da la medida de cómo los sentimientos populares serán esgrimidos por movimientos nacionalistas posteriores, con los que *El diario de Gabriel Quiroga* establece un diálogo que aún no encontraba su lugar en el "nacionalismo cultural" de 1910.

5.1. La capital contra el interior. La fisonomía imposible:

Frente al desarrollo descontrolado de las ciudades, una de las respuestas que ensaya la literatura de consumo masivo es la publicación de "fisiologías", las que operaban como recurso tranquilizador frente a una realidad de por sí inquietante e inasible. Benjamin considera este género "la escuela superior de los folletones"³¹ y reconoce una evolución desde las fisiologías de los tipos a las de las ciudades y los pueblos. Estos tres tipos de fisiologías (nombradas como "fisonomías", pero con las mismas particularidades que describe Benjamin) son practicadas por Gálvez en *El diario de Gabriel Quiroga*.

La primera anotación del diario, que es una exhortación a reconquistar la vida espiritual del país, se basa en la descripción de un nosotros vago bajo la figura de un adolescente que ha desarrollado demasiado su cuerpo y necesita desarrollar su espíritu, a partir de ahí comienza la disociación de ese

³¹ "El flâneur", en Benjamin (1972), p.p. 49-83

"nosotros" en un "ellos" (los cosmopolitas, los inmigrantes) que han desarrollado culposamente los bienes materiales, y un "nosotros" (los poetas del interior) que pueden aportar la cuota de espiritualidad necesaria.

Establecida la función del interior como depositario de la energía nacional perdida, el segundo año de anotaciones del diario se ocupará de presentar a ese país "verdadero": es en las anotaciones de 1908 donde prevalecen las fisonomías de tipos y de ciudades.

Dotado de un gran poder de observación que espera desarrollar en sus novelas (*La maestra normal* ya figura entre sus planes), Gálvez escribe sobre el poeta de provincia, la literatura abogadil, y las diferentes fisonomías de los pueblos del litoral y los de tierra adentro.

La descripción de "tipo" más acabada es la del poeta de provincia (p.p. 168-172), "*José Fernández, poeta, periodista, orador, crítico, novelista y filósofo*". Las semejanzas con Gálvez son notorias, incluso desliza una nota biográfica: "*descubrió hace tres años el decadentismo*"; considerando que la anotación está ubicada en 1908, correspondería a 1905, año que Gálvez pasó en Europa y donde descubrió, según nos muestra la construcción del personaje Quiroga, el decadentismo. Por supuesto, la intención de Gálvez no parece ser que se lo identifique con José Fernández, y en ese sentido la distancia insalvable que los separa son los libros publicados, "*Finalmente, diré que Fernández no ha publicado libros ni falta que le hacen*". La actitud autoparódica (en tanto refiere su propia escritura) aparece varias veces en el libro. Quiroga escribe sobre los abogados que escriben y Gálvez no sólo es abogado, sino que su tesis doctoral "*La trata de blancas*", que servirá de base para *Nacha Regules*, contiene en sí misma mu-

chos componentes explícitamente literarios. También ironiza sobre los jóvenes que escriben en periódicos y sobre los intelectuales que viven de empleos públicos, situación que comparte con Lugones. Más que una hipotética e improbable autocrítica, encuentro en estas ironías el uso antes señalado de la polémica oculta. Manuel Gálvez es uno de los escritores que más tinta ha dedicado a la defensa de su obra y éste parece ser el motivo que lo impulsa a la autoparodia: presentar todos los ataques que presiente en el entorno para responderlos de antemano. Si él puede ser leído como un *"símbolo, cumbre y exponente de la literatura y el pensamiento provincianos"* (p. 172), quiere dejar sentado que ya pertenece a Buenos Aires por derecho de parentesco y a la Literatura por derecho de publicación. Si su literatura puede parecer de maestro normal o de abogado, adopta una posición crítica que supone un grado de distancia con respecto a esas estéticas a las que, sin embargo, no deja de adherir.

El manejo de los "tipos" parece colocar al autor al margen de su inclusión en alguno de éstos; la fisonomía de las ciudades, por otra parte, provee un modelo de representación. Este modelo da respuesta a una situación inquietante de la gran ciudad: los nuevos sonidos que reemplazan a los sonidos familiares. A la situación generalizada de la preponderancia de la experiencia visual sobre la auditiva que implica el desarrollo de los medios de transporte público (los que colocan a las personas en situación de observarse por horas sin dirigirse la palabra) se suma el vocerío que produce en Buenos Aires el cruce de dialectos, particularmente italianos, en una ciudad en la que -hacia principios de siglo- era más frecuente escuchar un pregón en "cocoliche" que en español, y donde había comenzado a prosperar una jerga mezclada que ya diferen-

ciaba el habla porteña de la del interior, más castiza. Esta habla había comenzado a ganar espacio en el teatro, no sólo en los sainetes sino en las representaciones circenses de *Juan Moreira*, cuya fama Quiroga lamenta (p.p. 225-227). Frente a este fenómeno característico de Buenos Aires, Gálvez ejerce la crítica musical para referirse al alma nacional que duerme en las provincias: "*Las canciones y las tonadas de los bailes del pueblo son una verdadera emanación del alma popular*" (p. 126). Lo que sigue es la defensa de las tonadas del interior, que a pesar de ser interpretadas en quichua por indios "*fueron compuestas, seguramente, por blancos o mestizos*" porque los indios "*como se sabe, carecían de música*" (p. 121). En oposición está el tango guarango y cosmopolita, que sólo es apropiado para acompañar borracheras (p.p. 129-130).

Lo que desconcierta e inquieta a Gálvez es la cara proteica de Buenos Aires. Mientras en las provincias el tiempo de los cambios es más lento y se mantiene una lengua más estable, en Buenos Aires no se puede ensayar clasificación alguna: Buenos Aires no tiene fisonomía ni tiene lenguaje, por lo tanto no tiene literatura (p. 183). La respuesta que Gálvez prepara para sus novelas (y que ensayó en *Sendero de humildad*) es escribir la fisonomía de las ciudades de provincia, donde todavía se puede escuchar la tonada de la voz y los porteños son vencidos por la fortaleza del ambiente. Sin embargo, en las novelas, el fisionomista será reemplazado paulatinamente por el maestro, y el lenguaje que usará será el lenguaje neutro de los manuales escolares, modelo de unificación nacional para la época.

6. El final del comienzo

Gálvez cierra su libro como lo abrió, haciéndose cargo de su escritura. Después de la última anotación de Quiroga, fechada el 16 de mayo, una marca tipográfica da entrada la anotación biográfica de Gálvez, en la que da cuenta de su infancia, su amor a la patria y su antepasado Don Gabriel de Quiroga. Esta anotación está fechada al final el 25 de mayo de 1910, fecha que puede entenderse como el día en que terminó de escribirse el libro o, lo que resulta más coherente, como la fecha que significa el conjunto del libro y de algún modo lo resume, dando entrada nuevamente a la interpretación "Diario que debe leerse el 25 de mayo de 1910".

Por otra parte, se podría afirmar que el personaje Quiroga también cierra su diario como lo abrió, hablando del fuego. En la anotación del 17 de marzo de 1907 (p.p. 57-58) exhorta a los argentinos a "*ponerle fuego por los cuatro lados*" al territorio espiritual del país, del mismo modo que lo hacen los agricultores con los campos, para limpiar las malezas que crecen en la superficie. Más adelante habla de una hipotética guerra contra Brasil, también destinada a fortalecer el espíritu. Desde su postura de poeta decadente, Quiroga pudo reflexionar los males del país y recomendar el espíritu de la barbarie (identificado con los caudillos federales) por considerarlo más auténticamente argentino. Sin embargo, todas estas consideraciones parecían mantenerse en el terreno de lo hipotético y lo espiritual hasta que el único acontecimiento referido en el diario hizo su irrupción, precisamente en la última anotación. Cuando Quiroga reivindica las "*violencias realizadas por los estudiantes incendiando las imprentas anarquistas*", se advierten claramente las proyecciones del nacionalismo espiritualizante, que no se conforma con ser cultural. A la vez, y retomando la idea de "diario de prensa", podríamos con-

siderar que todo lo expuesto anteriormente tiene como función justificar los incendios, la destrucción y los ataques a personas, los cuales no se consideran ni siquiera excesivos, más bien se lamenta que no se hayan extendido por todo el país³². El diario íntimo estaría así supeditado al diario de prensa, y su función sería exponer una personalidad excepcional en consonancia con la de los jóvenes violentos y, al mismo tiempo, presentarse como escritor capaz de transformar esta indignación en un trabajo constructivo para "la realización del bien Universal" (p. 237)

Si alguna virtud tiene este texto de Manuel Gálvez es mostrar la cara violenta del nacionalismo cultural y sus conexiones con los movimientos nacionalistas posteriores³³, a la vez que se presenta como un exponente claro de la mediocridad intelectual de los ideólogos del nacionalismo argentino.

7. El novelista argentino

Con *La maestra normal* (1914)³⁴, Gálvez se propone escribir una novela realista con modelo flaubertiano y vendérsela a un público recientemente alfabetizado por la Ley de Enseñanza común. Se propone, además, criticar la enseñanza positivista y laica impartida por las Escuelas Normales; pero lo que preten-

³² Para un panorama de las violencias aludidas por Gálvez, cf. Godio, 1987; pp. 211-228. Para la misma época, nace el fascismo en Italia con agresiones similares.

³³ En 1936 Gálvez publica *Este pueblo necesita*, con un apéndice titulado "Posibilidades del fascismo en la Argentina".

³⁴ Todas las citas de *La maestra normal* pertenecen a Gálvez, M.: *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1941.

de disputar Gálvez es el modelo de subjetividad propuesto desde el Estado liberal.

Los circuitos de producción y recepción de la obra funcionan dentro de los esquemas de nación moderna. Gellner (1983) define los rasgos claves que diferencian las unidades sociales a las que adhiere el nacionalismo y que llamo aquí nación moderna: la **homogeneidad**, la **alfabetización** y la **anoni-mia**. Para analizar estos rasgos en *La maestra normal* voy a considerar una "zona de la escritura" y una "zona de la representación" como instancias de producción textual. El realismo como poética tiene confianza en lo que llamo la "zona de representación", juega todas sus cartas en los tipos que presenta y en las acciones que *representa*; por otra parte es una escritura que no percibe su propia opacidad y en este sentido es fuertemente ideológica. Es así que prefiero rastrear la ideología de Gálvez en lo que llamé "zona de escritura" y su proyecto político en la "zona de representación".

La escritura dentro del proyecto nacionalista tiende a reafirmar los rasgos de homogeneidad sobre la base de un tiempo progresivo y lineal cuyos cortes y desórdenes (inevitables en toda escritura) aparecen naturalizados y en un marco tranquilizador como la voz de un narrador omnisciente que cuando salta al pasado es para explicar las causas del comportamiento del personaje y cuando adelanta el futuro es para dejar una enseñanza moral sobre las consecuencias de las acciones de los personajes.

El texto de Gálvez, desde su escritura, presenta un modelo homogeneizante con el uso ostensible de una lengua-impresa. La lengua-impresa refiere a una educación centralizada y uniforme, sostenida precisamente en nuestro país por las Escuelas Normales. Gálvez marca con cursiva toda *deformación* del len-

guaje -incluso el ceceo, marca exclusiva de oralidad- y utiliza una lengua que podemos pensar fácilmente como "modelo de redacción". El único quiebre en la sintaxis está dado por el uso del estilo indirecto libre; siempre limitado por párrafos, es susceptible de ser usado como ejemplo de indirecto libre en las escuelas. Este procedimiento, que responde a su modelo francés -en algunos pasajes es notable el aprovechamiento de situaciones extraídas de *Madame Bovary* y el propio Gálvez se encarga de declarar la "influencia" de dicha obra-, está refuncionalizado en *La maestra normal*. En *Madame Bovary* el uso del indirecto libre abre un resquicio en la voz del narrador y crea lo que Bajtín (1978) llama "zona del personaje": allí se expresan las opiniones del personaje y la voz autoral desaparece momentáneamente; cuando vuelva a aparecer será para confrontar con la voz del personaje. Cuando Gálvez usa el indirecto libre, la voz autoral (que en este caso coincide con la del narrador) no desaparece sino que queda sobreimpresa en la voz del personaje que es tratada con ironía: de este modo se destruye la "zona del personaje". El punto y aparte separa esa voz indeseada e ironizada a la que sin embargo se ha dado un poco de espacio en la "narración ordenada de los hechos", modelo de realismo y modelo de un tiempo lineal y progresivo.

También el espacio se piensa como homogéneo en el proyecto nacionalista. La forma de contribuir a la homogeneización de ese espacio es establecer una norma y presentar como desviaciones a todo lo que difiera de ella: la norma es el lenguaje escrito, su prosa está tan alejada de la "causerie" como de la gauchesca, que desde distintas normas se relacionan con la oralidad y con determinados giros que delimitan un idiolecto. El lenguaje de Gálvez es neutro, descolorido, como un libro de texto que puede usarse en La Quiaca y en Corrientes,

ubicuo a fuerza de inubicable. Mientras escribe "es preciso escribir como se habla" (p. 259), destaca -discrimina- todo rasgo de lenguaje oral: no sólo las peculiaridades de pronunciación están en cursiva: "*Io no veio que eso seia una solución*" sino también las expresiones: "era bueno el muchacho, *muy aspirante*" (p. 162) "*a ella se le ponía que don Julio...*" (p. 158). Su actitud de entomólogo de la lengua queda atestiguada si confrontamos con *El diario de Gabriel Quiroga*, donde declara "De estos ambiciosos vulgares se dice en provincias, como una enorme alabanza, que son 'muy aspirantes'" (p. 99).

La anonimia, definida como la condición por la cual un individuo pertenece a la comunidad directamente, en virtud de su formación cultural, y no en virtud de ser miembro de uno de los subgrupos que la conforman, relaciona directamente a la zona de la escritura con la instancia de recepción de la obra. La gran masa de lectores recientemente alfabetizados e incorporados a la industria cultural a través de los periódicos, encuentra un terreno seguro en la repetición de los mismos esquemas de escritura con el plus de un componente "literario" suficientemente aislado por las comillas y los puntos y aparte. Por otra parte, no sólo se reproduce el lenguaje "natural" de la prensa, sino que el relato mismo toma como modelo las noticias que aparecían diariamente. Si se consulta el diario *La Nación*, del que Gálvez era colaborador, se pueden seguir en la columna "Instrucción pública" el desarrollo de sumarios a maestros, profesores y directores. Además son frecuentes las notas que discuten los planes de enseñanza, el sistema de promoción o los nombramientos aún durante 1914, año en que la mayor parte del diario aparece dedicado a comentar la Guerra en Europa. Es en el mismo diario donde aparecen las cartas de

Unamuno y Lugones, quienes usando la novela de Gálvez discuten el proyecto de alfabetización y democratización de la enseñanza. En este debate, Lugones asume la defensa de la enseñanza laica y de las maestras normales y se coloca en el mismo terreno que Gálvez, ya que habla "En defensa de la verdad" (título de su carta) y declara conocer el sumario que sirvió de asunto a la novela y que localiza en un pueblo de La Rioja.

En el plano de la escritura el proyecto nacionalista modernizador se realiza plenamente: una lengua homogénea que se dirige a una comunidad alfabetizada para invitarla a participar del debate a través de la letra impresa.

Por otra parte, en la zona de representación existe una tensión entre patria y nación. Del lado de la patria estarían las fuerzas ancestrales, cierto ímpetu "pachamámico" que está destinado a ser absorbido por la nación para fortalecerla; del lado de la nación están las fuerzas racionales, capaces de dar sentido al confuso fondo de fuerzas que provienen desde el "fondo de los siglos". Fundar una nación es entonces dar un sentido unitario y homogéneo al conjunto de rasgos desordenados de esa entidad de pertenencia anterior que denominamos patria; la cual pareciera basarse más en la diferencia que en la homogeneización. Del lado de la patria estaría la costumbre, que la nación transforma en tradición mediante un movimiento de ritualización y secularización: en este sentido las tradiciones nacionales son siempre "tradiciones inventadas".

La tesis que desarrolla Gálvez en este plano (es aquí donde juega su proyecto político) es que es necesario refundar la nación; frente al avance de fuerzas disolventes hay que constituir una identidad nacional fortalecida sobre la base del hispanismo, con toda la carga religiosa que esto impli-

ca³⁵. Es decir, un proyecto reaccionario apoyado sobre una estructura modernizada y modernizadora.

El personaje de Raselda aparece ligado a valores tradicionales anteriores a la constitución de la nación. Su lugar de pertenencia no es el país, como lo es para Solís y Quiroga, sino La Rioja. Buenos Aires es un lugar exótico al que Raselda accede en sueños provocados por sus lecturas de juventud y que se presenta como una amenaza.

Podríamos pensar como rasgos dominantes de la patria el localismo y la transmisión por aprendizaje de una cultura oral en contraposición al espacio homogéneo y la cultura impresa que son propios de la nación moderna.

El espacio de representación en la novela no es homogéneo, el paso de Buenos Aires a La Rioja puede significar la salud pero también la perdición. El ambiente "natural" se presenta como reservorio de energía, sus "campos estériles y bravíos" son portadores de "cierta belleza misteriosa y salvaje". El narrador, en un exabrupto que recuerda a *El diario de Gabriel Quiroga*, describe: "Era aquélla una temperatura horrenda, un calor patriótico capaz de repeler los más formidables contingentes de inmigración" (p. 251). Pero los hombres que habitan ese paisaje aparecen debilitados en contraposición con el recuerdo de sus caudillos, son personajes degradados en

³⁵ Gálvez encontraba el modelo de hispanismo con alto contenido religioso en la prosa de Enrique Larreta, que había publicado su *Gloria de Don Ramiro* en España en 1908, con gran éxito. El modernismo de Larreta tenía muchos elementos de decadentismo, que Gálvez tomó como "imagen de escritor" en *El diario de Gabriel Quiroga*. Sin embargo, Gálvez buscó desde su primera novela (y, como analicé antes, desde *Sendero de humildad*) un lenguaje "llano" que lo separara de la escritura de Larreta y le procurara un público masivo, preocupación que no desvelaba a quien en 1910 se desempeñaba como embajador argentino en París.

contraste cómico con la historia, como el caso del historiador cuyo descrédito está apoyado en un defecto de pronunciación: es ceceoso. Lo que Gálvez presenta es la dicotomía entre una naturaleza "pura", demasiado fuerte para ser soportada por una humanidad degradada, y unos personajes que han perdido su fuerza interior, ya sea por provenir de una ciudad cosmopolita o por la fatalidad de la herencia³⁶.

En cuanto a la educación, por un lado la novela refiere las largas discusiones que sostienen el Director (normalista, ridículo e inmoral) con don Nilamón (médico, ecuánime y tradicionalista); y por otro, da importancia a la formación de Raselda a cargo de su abuela, que será decisiva para el desarrollo de los acontecimientos:

"Enseñaba a Raselda la doctrina, y todas las noches, para hacerla dormir, le cantaba viejas tonadas populares con voz monótona y soñolienta. Cuando Raselda tuvo ocho años, fue mandada a la escuela normal, siguió allí los seis grados y los cuatro cursos de Magisterio, hasta alcanzar su título de Maestra. No fue jamás alumna sobresaliente, Si bien su inteligencia parecía despierta y clara, su voluntad para el estudio era mediocre". (p. 112-113)

Lo único que verdaderamente "aprende" Raselda es a cantar. A lo largo de la novela ése va a ser su rasgo distintivo. El tema del canto vincula la costumbre con la tradición (inventada). Hobsbawn (1983) se refiere a la invención de tradiciones como un proceso de formalización y ritualización caracterizado por una referencia al pasado. Diferencia la costumbre, ligada a las condiciones materiales de existencia de

³⁶ Resulta sugestivo, en este contexto, la elección del nombre "Solís", que alude al primer enviado de la metrópolis, devorado por los "naturales" del lugar.

cada lugar y, por lo tanto, sujeta a variaciones, de la tradición inventada que puede retomar una práctica tradicional, pero separada de su uso práctico y centrada en su uso simbólico³⁷.

Esto se ve claramente en la escena en que Raselda canta por primera vez frente a Solís en el marco de una reunión familiar. Lo que se fue transmitiendo de generación en generación con un sentido práctico ("para hacerla dormir") se carga de significado: ya no son "viejas tonadas populares", sino "versos de Joaquín González"; y en la interpretación que hace Solís transmiten toda su historia personal, su infancia, a la vez que la historia de La Rioja. Lo interesante de esta conjunción es que la infancia de Solís no transcurrió en La Rioja, pero en su concepción de nación el espacio es homogéneo y la identificación que proporcionan estas tradiciones le permite sentirse partícipe de la comunidad: "Solís pensó que él podía morir allí" (p. 168).

Hay otros aprendizajes en la novela: el del sexo. Raselda tiene una visión falseada por los libros románticos que había leído y recibe una verdadera "educación" en las charlas con su amiga Rosario.

Después del primer encuentro con Solís "Se pasó las horas en una suerte de embotamiento de su inteligencia" (p.298) esta actitud es típica del personaje en los momentos de crisis y connota la sensualidad de Raselda que está unida al predominio de lo instintivo sobre lo intelectual. Pero esta sensualidad va más allá del comportamiento del personaje: se traslada a la zona del narrador que observa cuando ella canta por primera vez "su voz parecía apoyarse, abandonarse sobre las notas de

³⁷ Hobsbawn, 1983.

la guitarra". Cuando Solís se va a Buenos Aires le deja una carta, el narrador describe:

"Raselda, al borde de la cama, agachada sobre el papel, se puso a leer. Sus pies estaban descalzos y la camisa, muy abierta, dejaba ver el comienzo de sus pechos muy morenos. Sobre la espalda caían los cabellos en desorden" (p.326).

Entre la primera descripción de Raselda y la segunda media la transformación del personaje por la experiencia del sexo, la sensualidad contenida y desplazada se hace presente a través de un narrador voyeur que **significa** esta experiencia. Se coloca junto al personaje Pérez, que empieza a tratarla con más atrevimiento e intenta llevarla a Buenos Aires. La operación del narrador -y de los diferentes personajes- parece ser **dar sentido** a los actos que Raselda realiza irreflexivamente. La constitución de una nación está ligada a esta operación de dar sentido: en el terreno de las relaciones sexuales, la aparición del Registro Civil fue una institución muy ligada a la formación del Estado nacional moderno (particularmente en el caso de Argentina). Es interesante destacar que el que más se plantea la necesidad del casamiento es Solís, quien finalmente decide no hacerlo porque no estaría tranquilo al casarse con quien ha sido capaz de "saltar" sobre la institución matrimonial. Raselda no sueña con un matrimonio civil, sino con establecerse con Solís y, después de tener muchos hijos, a lo mejor bendecir la unión con un cura.

Preguntar entonces quiénes son los que dan sentido en *La maestra normal* equivale a preguntar quiénes están capacitados para constituir la nación.

Solís es el que parece destinado a hacerlo, pero su debilidad se lo impide. Podríamos pensar en Solís como el

"descubridor", pero al igual que su antepasado, es devorado - en este caso por la pasión de Raselda que lo debilita - y no puede refundar la nación.

La verdadera figura dadora de sentido es nuevamente Gabriel Quiroga³⁸.

Quiroga es, en esta novela, **representante** del verdadero nacionalismo en dos sentidos: en él se ven delegadas las virtudes de la nación y al mismo tiempo es quien construye una representación de la nación a través de la música y la literatura que elige como verdaderas. Se mueve por el territorio nacional como en un espacio homogéneo y reversible; no se siente afectado por los climas (que no lo curan ni lo pierden) y no cambia su perspectiva cuando viaja por la república; pero esto se debe a que la patria se halla delimitada con respecto a un lugar otro que es Europa. Reconocido primero como centro, Europa se convierte en un lugar extranjero (bárbaro) a partir de un movimiento de **conversión**. Entonces la conversión está relacionada con el espacio, con el sistema de inclusiones y exclusiones que empieza a practicar Quiroga a partir de su propia conversión.

El concepto de conversión se vuelve central en la novela cuando se trata de cuestiones nacionales. Al final de la segunda parte se "muestra" la fiesta del Niño Alcalde, que es una fiesta de la conversión. El personaje historiador explica:

"San Nicolás había convertido a los caciques mediante un milagro, pero los indios resistían la sumisión de sus jefes. Iban a sublevarse, cuando

³⁸ En *La maestra normal*, Gabriel Quiroga aparece como personaje ficticio, pero manteniendo pistas "biográficas" que permitan identificarlo con Gálvez, particularmente a partir de *El diario de Gabriel Quiroga*. Lugones, en su carta en *La Nación*, ironiza sobre este aspecto cuando advierte "el Sr. Gálvez figura en la novela bajo la persona del inspector sumariante". Gálvez desmiente esa identificación, pero no se atreve a identificarse con Quiroga, aunque lo insinúa.

el Niño Dios, vestido de Alcalde, fulgurante de luz y de belleza, se les apareció saliendo de entre las nubes. Los indios comprendieron la voluntad divina, y la tribu, instantáneamente, quedó convertida." (311)

Mediante esta conversión los indios son asimilados al espacio nacional. Solís puede reconocerlos e incorporarlos justamente cuando está a punto de volver a Buenos Aires, en un pasaje que puede ser leído como la conversión de Solís al nacionalismo:

"Solís, impresionado, sentía que todos los argentinos formaban una sola estirpe. De otro modo, ¿cómo pudiera emocionarle a él aquella pobre musiquita? Había algo en la tonada de los indios que venía desde el fondo de los siglos pretéritos, desde lo más profundo de la raza. Sí; eran todos los argentinos hermanos de estos hombres, hijos, como ellos, de estas mismas tierras indianas." (314)

La conversión de los indios tiene como objeto la sumisión. La de Solís inventar una tradición: la tradición de la raza³⁹. Para sentarse a la gran mesa de la fraternidad hay que comulgar: la educación común quiso borrar las diferencias y la religión de la bandera -con oración incluida- parecía que iba a reemplazar a la religión tradicional, que se retiraba a ámbitos más íntimos, más privados. Pero cuando los ámbitos privados se vuelven muy heterogéneos la integridad de la nación está en peligro. Frente a esta amenaza hay que trazar una nueva tradición más fuerte que la anterior (la de la generación modernizadora), para esto es necesario acudir al "fondo de los siglos pretéritos" y buscar en "nuestras raíces" para lograr una nueva conversión.

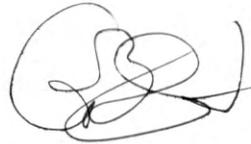
³⁹ Gálvez había publicado el año anterior (1913) *El solar de la raza*.

Gálvez propone la refundación de la identidad nacional a partir de un movimiento de conversión, pero esa conversión sólo es posible a través de la letra impresa, específicamente del periódico que es el ámbito en el que construye su ficción y que funda las condiciones de posibilidad de su discurso. Este ámbito modernizado en el que Gálvez inscribe su literatura está en contradicción directa con su proyecto arcaizante de vuelta a las raíces hispánicas y de papel rector de la Iglesia. Con el lenguaje uniforme y pedagógico contradice sus propias críticas a la enseñanza normal. La elección del género y del modelo francés barre con las disquisiciones filosóficas que se perciben como un "lastre" que demora la acción de la novela y pierden fuerza frente a la representación de un ámbito en el que lo público adquiere la densidad de lo privado.

En estas contradicciones se puede leer la historia de una doble descendencia: por un lado Mallea, que va a heredar de Gálvez, junto con una escritura monológica, la inclinación a imaginar raíces invisibles del "alma argentina"; por otro lado los escritores de Boedo que encontraron en sus novelas una "verdad" y lo reconocieron como uno de sus maestros debido a la inclusión de la realidad cotidiana. En esta segunda línea se coloca la revista *Contorno*⁴⁰ cuando imagina a Arlt utilizando el material representativo y verbal traído por Gálvez al terreno de la novela y prefiere no referirse a sus arranques fascistas. Finalmente, este escritor con impostación hispanizante y preocupación espiritual resultó el más moderno de los escritores llamados nacionalistas. A través de sus novelas, muchos inmigrantes e hijos de inmigrantes aprendieron el habla "natural" de los argentinos y se sintieron integrados a la co-

⁴⁰ Molinari, Marta (seud.), 1954.

munidad de lectores que, alguna vez, significó comunidad de ciudadanos.



Prof. Graciela Goldchuk

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Manuel Gálvez citadas en este trabajo

- *La trata de blancas*, Tesis presentada para optar al grado de doctor en jurisprudencia, Buenos Aires, imprenta de José Tragant, 1905.
- *El enigma interior (poemas 1904-1907)*, Buenos Aires, 1907.
- *Sendero de humildad (poemas 1907- 1909)*, Buenos Aires, Arnaldo Moen & Hno., 1909.

- *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnaldo Moen & Hno., 1910.
- *El solar de la raza*, Buenos Aires, Nosostros, 1913.
- *La maestra normal*, 1914, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Nosotros, (Utilizo la edición de *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1941).
- *El mal metafísico (Vida romántica). Novela*, 1916, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 (Colección Austral, N° 433).
- *Este pueblo necesita...*, Buenos Aires, Librería A. García Santos, 1934.
- *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961.

2. Bibliografía específica que se ocupa de la obra de Manuel Gálvez utilizada para este trabajo

Hay una bibliografía muy completa realizada por Natalio Kisnerman en el N°17 de la Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Buenos Aires, 1964 (Compilación especial dedicada a Manuel Gálvez). Cabe una aclaración: el artículo de la revista *Contorno* aparece bajo el título "Manuel Gálvez: el realismo impertinente" en lugar de "impenitente" y omite indicar que Marta Molinari es un seudónimo.

Anzoátegui, Ignacio, 1961: *Manuel Gálvez*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires. (Biblioteca del Sesquicentenario, dirigida por el prof. Héctor Blas González, serie *Argentinos en las Letras*).

Gramuglio, María Teresa, 1992: "La construcción de la imagen", en Tizón, Rabanal y Gramuglio: *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, La cortada. (Colección Antigua Universidad, 2)

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge, 1981: "Manuel Gálvez y la tradición realista" en *Historia de la literatura argentina*, T.III, C.E.A.L.; pp. 193-216.

- Molinari, Marta (seud. de Ismael Viñas), 1954: "Manuel Gálvez: el realismo impenitente". en *Contorno*, N°3, septiembre.
- Olivari, Nicolás y Stanchina, Lorenzo, 1924: *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Payá, Carlos Manuel y Cárdenas, Eduardo José, 1976: "Manuel Gálvez y Ricardo Rojas. Protonacionalistas", Todo es historia, Buenos Aires, N° 107, abril.
- , 1978: *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo.
- Quijada, Mónica, 1985: *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*, Buenos Aires, C.E.A.L. (Biblioteca política argentina).

3. Bibliografía general

- Aguinis, Marcos, 1994: "Affaire Dreyfus", en *El Cronista Cultural*, 22 de julio.
- Alemaný, José y Bolufer (directores), 1917: *Diccionario de la Lengua Española*, Barcelona, Sopena.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, 1983: *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, C.E.A.L.. ("Las nuevas propuestas", N° 198).
- Amícola, José, 1984: *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Weimar. (Segunda edición: Rosario, Beatriz Viterbo, 1984).
- , 1994: *Fiodor M. Dostoievski. Novela y folletín, polifonía y disonanciak*, Buenos Aires, Almagesto.
- Amiel, Henri-Fédérick, 1949: *Diario íntimo. Edición completa según el manuscrito original*, Buenos Aires, Losada. (Introducción de Bernard Bouvier. Trad. de Clara Campoamor).
- Anderson, Benedict, 1983/1991: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, F.C.E., 1993. (Traducción de la segunda edición en inglés de 1991).

- Backzco, Bronislaw, 1991: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Barleta, Ana María y Béjar, María Dolores, 1983: "Nacionalismo, nacionalismos, nacionalistas...¿Un debate historiográfico? en *Anuario del Instituto de Estudios histórico-sociales*, 3, Tandil, Univ. Nac. del Centro de la Prov. de Buenos Aires.
- Barthes, Roland, 1953: "El grado cero de la escritura", en *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, México, siglo XXI, 1973.
- Bajtin, Mijaíl, 1973: "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y literatura, 1986.
- , 1978: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, F.C.E., 1993. (Traducción: Tatiana Bubnova).
- , 1979: *Estética de la creación verbal*, México D.F., siglo XXI, 1985. (Traducción: Tatiana Bubnova).
- Benjamin, Walter, 1972: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980 (2^{da} ed.).
- Blanchot, Maurice, 1976: "El diario íntimo y el relato", en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus.
- Borges, Jorge Luis, 1926: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral. (1^a edición Buenos Aires, Proa, 1926).
- Bourdieu, Pierre, 1966 y 1971: *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folio ediciones, 1983.
- , 1992: *Les règles de l'art*, Paris, Du Seuil.
- Bozza, Juan Alberto, 1992: "Combates y conjuras. Notas sobre las hipótesis conspirativas antisemitas en la historiografía argentina", en *Estudios/ Investigaciones*, La Plata, F.H.C.E. (N° 12).
- Camorati, Mireya, 1989: "Dos cantos al Centenario en el marco histórico-social del Modernismo en la Argentina", *Revista Iberoamericana* N° 146-147, enero-junio (pp. 103-128).

- Catelli, Nora, 1991: "Prosopopeya: retórica de la autobiografía", en *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.
- Claire, André, 1990: "El decadentismo en el Río de La Plata", en *Paradoxa* N° 4-5, Rosario.
- Dalmaroni, Miguel, 1995: "Empleos y encargos del 900: políticas para inventar la literatura argentina (J. V. González, Gálvez, Rojas, Lugones, etc.)", inédito, (se encuentra disponible en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la F.H.C.E.-U.N.L.P.).
- Didier, Béatrice, 1966, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gaulert, Earl T., 1963: "Ricardo Rojas and the Emergence of Argentine Cultural Nationalism", *Hispanic American Historical Review*, N°43.
- Gellner, Ernst, 1983: *Naciones y nacionalismos*, Madrid, Alianza.
- Girardet, Raoul, 1986: *Mythes et mythologies politiques*. París, du Seuil.
- Godio, Julio, 1987: *El movimiento obrero argentino (1870-1910). Socialismo, anarquismo y sindicalismo*, Buenos Aires, Legasa. (Col. Omnibus)
- Hobsbawn, Eric and Terrence Ranger (ed.), 1983: *The Invention of Traditions*, Cambridge University Press.
- Jitrik, Noé, 1970: *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- Koselleck, Reinhart, 1974: "Historia de los conceptos e historia social", en Ludz (comp.) *Sociología e historia social*, Buenos Aires, Sur. Reeditado en Koselleck, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- La Nación, 1970: *La Nación. Un siglo en sus columnas*. Número extraordinario de *La Nación*, Buenos Aires, 4 de enero.
- Lüdmer, Josefina (comp.), 1994: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Vietrbo. (Col. Estudios Culturales).

- Masiello, Francine, 1986: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- Matamoro, Blas, 1975: *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- May, Georges, 1982: "Autobiografía y diario íntimo", en *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económico, 1982.
- Molinari, Carlos, 1979: "El primer nacionalismo argentino", en *Punto de Vista*, año II, N°6, julio.
- Moliner, María, 1967: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Molloy, Silvia, 1979: "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", *Revista Iberoamericana*, 45, N° 108-109; pp. 443-57.
- , 1994: "La política de la pose", en Ludmer, J. (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994; pp. 128-138.
- Navarro Gerassi, Marysa, 1968: *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- Olea Franco, Rafael, 1993: "El nacionalismo del centenario", en *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo, 1978: *El primer nacionalismo argentino*, Buenos Aires, Peña Lillo.
- Perrot Maurice, 1977: *L'imaginaire décadent (1880 - 1900)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Portantiero, Juan Carlos, 1982: "Nación y democracia en la Argentina del Novecientos", en *Punto de Vista*, año IV, N°14, marzo-julio.
- Prieto, Adolfo, 1966: *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- , 1969: *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna. (Serie mayor/menor).
- , 1988: *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana. (Historia y Cultura).

- Real Academia Española, 1732: *Diccionario de autoridades*, Madrid, Gredos, 1963. (Edición facsímil).
- Real de Azúa, Carlos, 1987: "Ambiente espiritual del 900", en *Escritos*, selección y prólogo de Tulio Halperín Donghi, Montevideo, Arca.
- Rivera, Jorge, 1968: *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Robert, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus, Madrid, 1973.
- Rojas, Ricardo, 1909: *La restauración nacionalista*. Buenos Aires Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- Rosa, Nicolás, 1990: *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur.
- Rubione, Alfredo (comp.) *En torno al criollismo*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1983 ("Las nuevas propuestas", N° 190).
- Said, Edward, 1985: *Beginnings; Intention and Method*, New York, Columbia.
- Sarlo, Beatriz, 1985: *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos.
- , 1988: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- , 1992: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- s/f, 1915: "¿Nacionalismo?", Buenos Aires, *La Nación*, 13 de mayo.
- Sicardo, Ricardo, 1933: *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación. 1909-1989*, Buenos Aires, Sudamericana. (Historia y cultura).
- Starobinski, Jean, 1970: "Le style autobiographique", en *la Relation critique*, Paris, Gallimard.
- Terán, Oscar, 1982: "El primer antimperialismo latinoamericano", en *Punto de Vista*, año IV, N°12, julio-octubre.

- , 1993: "El Payador de Lugones o la mente que mueve las moles" *Punto de Vista*, N° 47, diciembre.
- Viñas, David, 1982: *Literatura argentina y realidad política* Buenos Aires, C.E.A.L. (N° 149).
- Voloshinov, Victor, 1926: "El discurso en la vida y el discurso en la poesía", en Todorov, Tzvetan, 1981, *Bakhtine et le principe dialogique*, Paris, Du Seuil, 1981.
- , 1976: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*,
- Wast, Hugo, 1951: *Vocación de escritor. La conquista del público*, Buenos Aires.
- White, Hayden, 1987: *The Content of the Form*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1987.
- , 1992: *Metahistoria*, México, F.C.E., 1992.