

Agradecimientos:

Esta tesis es el resultado de largos años de trabajo y aprendizaje. Una empresa, sin duda, que jamás hubiera podido acometer sin ayuda. Quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a mi directora, María Teresa Gramuglio, quien me otorgó el privilegio de poder compartir su inmenso saber a través de sus inestimables sugerencias y sus rigurosas correcciones. Quiero agradecer especialmente a Miguel Dalmaroni, y aclarar que tras la figura un tanto incierta del “codirector” se oculta quien para mí ha sido un verdadero maestro. Desde mi regreso a la Facultad en 1996, su constante apoyo y la confianza que depositó en mí fueron vitales para encauzar mi carrera académica y proseguir mi tesis de doctorado. No puedo dejar de mencionar aquí a Verónica Delgado, por todo su cariño y porque siempre me echó una mano en todo lo que necesité, que fue mucho, por otra parte.

Quiero agradecer también la lectura atenta y paciente de papeles de trabajo, los consejos y las palabras de aliento de Geraldine Rogers, Margarita Merbilhaa, Claudia Román, Fernando Deggiovani y Federico Bibbó. Y la generosidad intelectual de Sylvia Saitta y Susana Zanetti, en cuyos seminarios se fraguaron muchas de las ideas que luego volqué en la presente tesis.

En el plano institucional, deseo destacar los aportes de la Universidad Nacional de La Plata, la Fundación Antorchas y la DAAD, pues sus becas y subsidios me permitieron trabajar en una situación de raro privilegio.

En el rincón más entrañable de los afectos, quiero agradecer a mis padres, que siempre creyeron en mí; a Violeta, porque el estar a su lado es una fuente de estímulo y un impulso a nuevos horizontes; y, por último, a Candela, porque su presencia hace que el resto del mundo quede en segundo plano.

INTRODUCCIÓN. LA EMERGENCIA DE LA NOVELA EN LA ARGENTINA..... 5

LA FORMACIÓN DE LA NOVELA: LA PRENSA, LOS LECTORES Y LA CIUDAD.....	5
EL SURGIMIENTO DE LA NOVELA Y LA HISTORIA LITERARIA. UNA REVISIÓN CRÍTICA.....	11
LA NOVELA EN LA PRENSA: UNA FICCIÓN CRÍTICA DEL PRESENTE	20

CAPÍTULO 1. NOVELAS, NOVELISTAS Y CRÍTICOS. IMÁGENES DE ESCRITOR Y FORMACIÓN DE UN PÚBLICO LITERARIO..... 22

1.1. INTRODUCCIÓN	22
1.2. LA EXPANSIÓN DE LA LECTURA Y LA FORMACIÓN DEL PÚBLICO LECTOR	25
1.3. LA NOVELA Y LOS NUEVOS CIRCUITOS DE LECTURA	30
1.3.1. <i>El periódico: punto de contacto de los nuevos lectores con los tradicionales</i>	30
1.3.2. <i>Novelas y reseñas en los periódicos</i>	37
1.3.4. <i>Naturalismo y costumbrismo: dos modelos narrativos en disputa</i>	43
1.4. RESEÑAS Y CRÍTICAS: LA RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LAS NOVELAS DEL OCHENTA	48
1.5. IMÁGENES DE ESCRITORES Y CARRERAS LITERARIAS	70
1.6. EL OFICIO DE ESCRIBIR DEL DANDY ELEGANTE	83
1.6.1 <i>Los comienzos de un escritor</i>	83
1.6.2 <i>Los desafíos del nuevo público</i>	88

CAPÍTULO 2. LEER DIARIOS, LEER NOVELAS: PRENSA Y LITERATURA EN EL OCHENTA 98

2.1 INTRODUCCIÓN	98
2.2. LA PRENSA PORTEÑA EN LA DÉCADA DE 1880	106
2.3. SUD-AMÉRICA: UNA TRIBUNA DE COMBATE	122
2.4. FRUTO VEDADO: UN FOLLETÍN POLÍTICO DEL DIARIO SUD-AMÉRICA.....	127

CAPÍTULO 3. LEER LA CIUDAD. ITINERARIOS, MAPAS Y PAISAJES URBANOS EN LA NOVELA DEL OCHENTA 135

3.1 INTRODUCCIÓN	135
3.2. LA PRENSA Y LA LITERATURA EN LA CONFORMACIÓN DE LA EXPERIENCIA URBANA	141
3.3. LA NOVELA Y LA CARTOGRAFÍA URBANA	148
3.3.1. <i>El orden de las calles, el orden de los signos</i>	148
3.3.2. <i>Una ciudad de espacios interiores</i>	152
3.3.3. <i>El mapa político de La gran aldea</i>	155
3.3.4. <i>León Zaldívar y la ciudad familiar</i>	158
3.4. LA FRAGMENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO	166
3.4.1. <i>La llegada del advenedizo a la ciudad</i>	166
3.4.2. <i>La ciudad de los obstáculos y la carrera del advenedizo</i>	169
3.4.3. <i>La ciudad como torbellino y los retiros bucólicos</i>	174
3.4.4. <i>Una ciudad de capas superpuestas</i>	181
3.4.5. <i>Los expulsados de la ciudad moderna</i>	186
3.5. ESCENAS DE LA VIDA RURAL. GAUCHESCA, NOVELA Y MODERNIZACIÓN LITERARIA.....	188
3.5.1 <i>La estancia: el refugio del dandy criollo</i>	188
3.5.2. <i>Los conflictos del campo modernizado</i>	192
3.5.3. <i>El campo y la ciudad</i>	200

CAPÍTULO 4: LECTORES Y LECTURAS EN LA NARRATIVA DEL OCHENTA 208

4.1. INTRODUCCIÓN	208
4.2. LOS MODOS DE LEER DEL PÚBLICO SELECTO	215
4.2.1. <i>Las lecturas formativas de un escritor escandaloso</i>	215
4.2.2. <i>La cultura literaria y la formación del hombre público</i>	223
4.2.3. <i>Lectores tradicionales y modernos</i>	231
4.3. UNA GALERÍA DE MALOS LECTORES	242
4.3.1. <i>La amenaza de los nuevos lectores</i>	242
4.3.2. <i>Genaro, el lector aturdido. Libros y barreras sociales</i>	251
4.3.3. <i>Leyendo María. Los usos de la novela sentimental</i>	258
4.3.4. <i>Los lectores de Emile Zola</i>	268
EPÍLOGO	280
BIBLIOGRAFÍA	284

Introducción. La emergencia de la novela en la Argentina

La formación de la novela: la prensa, los lectores y la ciudad

Este trabajo indaga el proceso de constitución del género novelístico en la Argentina entre 1880 y 1890 y sus múltiples conexiones con los cambios económicos, sociales y culturales que se profundizan a partir de la consolidación definitiva del Estado nacional con la presidencia de Julio A. Roca.

La emergencia de la novela tiene lugar principalmente en ese verdadero campo de disputas en torno de la formación de la opinión pública en que consiste la prensa porteña, en la cual el género se emplea para percibir y explorar los procesos de cambio social, así como también con el objeto de construir un espacio para la experiencia humana desde el cual juzgar la sociedad que da forma a esa experiencia y al mismo tiempo la transforma. Por este motivo, resulta productivo adjudicar las razones de la importancia inédita que cobra la novela en las dos últimas décadas del siglo XIX a algunas de las grandes transformaciones culturales que sacuden la sociedad argentina, entre las que se destacan la modernización de la prensa, el crecimiento de los centros urbanos, en particular la ciudad de Buenos Aires y la expansión del público lector.

Cuando en 1882 Ernesto Quesada traza el panorama de lo que considera las dificultades del movimiento intelectual argentino, afirma que si bien en Buenos Aires se leen muchísimo los diarios, se publican pocos libros, debido a que el público dispuesto a consumir obras nacionales sería muy escaso, insuficiente para sostener la profesión literaria. Los diarios, interesados en el lucro y en la noticia escandalosa, no darían lugar, para Quesada, a la crítica de libros. Lograr que la gente se aficiona a este tipo de lecturas por medio de una crítica inteligente que encamine el gusto literario sería entonces, en su opinión, una tarea ya no de los diarios sino de las revistas literarias (Quesada, 1882a).

De esta manera, mientras que la emergencia de la novela popular ha sido vinculada con la difusión de los “folletines criollistas” en el diario *La Patria Argentina*, el surgimiento de la novela nacional en el ámbito de la alta cultura ha sido asociado con la circulación de libros entre un público acotado que se mantiene más o menos sin alteraciones hasta la época del Centenario. Sin embargo, esta brecha entre los diarios y los libros de autores nacionales parece más un espejismo que una realidad, puesto que la división tajante entre una cultura selecta articulada en torno del libro, y la cultura popular en torno de la prensa, no contempla el hecho de que el núcleo más importante de las novelas de la alta cultura aparezca conformado por obras que fueron publicadas sobre todo en los folletines de los diarios porteños y luego promocionadas, criticadas y difundidas por estos órganos de prensa. En particular, el diario *Sud-América* –fundado por Carlos Pellegrini con el objeto de contrarrestar los ataques del diario católico *La Unión* y combatir la candidatura a presidente del Gobernador de Buenos Aires, Dardo Rocha- aparece como el medio periodístico que impulsa con mayor energía el desarrollo de la novela culta nacional, puesto que allí se publicaron a lo largo de cuatro años los denominados “folletines del *Sud-América*”, esto es, la única serie de novelas nacionales de la alta cultura de la época.

Si bien estas obras circulan luego como libros distribuidos en librerías, articulando un espacio definido por las relaciones familiares y amistosas de una esfera pública restringida, la presencia de novedosas modalidades de circulación de los textos impresos que se van organizando en torno de la prensa periódica constituye un dato insoslayable para pensar la emergencia de la novela en la Argentina.

En consecuencia, lejos del desolador diagnóstico de Ernesto Quesada, los hombres de letras no sólo tienen un espacio en los diarios porteños, sino que lo deben compartir con las novelas populares de Eduardo Gutiérrez y sus epígonos. La letra impresa ya no es propiedad exclusiva de un grupo acotado de pares y la presencia de estas nuevas formas discursivas produce efectos que no se limitan tan

solo a las reacciones explícitas más o menos escandalizadas de algunos de sus miembros, sino que repercuten en sus prácticas literarias.

El crecimiento y la diversificación del público lector, acentuado después de Caseros por el fortalecimiento del sistema educativo y la implementación de las campañas de alfabetización, así como también por el gran impulso que cobra el desarrollo de la prensa, que se va nutriendo de los nuevos lectores, son factores que propician la emergencia de la novela, de manera que la prensa provee, como señala Adolfo Prieto, “un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible” (Prieto, 1988: 14) y se presenta como un lugar donde los diversos públicos se ven las caras. El nuevo público cobra relevancia entre los sectores letrados más exclusivos, porque aun cuando no lea sus novelas, se manifiesta al menos como un problema que los hombres de letras deben encarar.

La emergencia de la novela en la Argentina, como hemos señalado, se vincula con la expansión de la prensa periódica, que no sólo incrementa sus lectores sino que también multiplica sus funciones: difunde y defiende las posiciones de las diferentes facciones políticas, y a la vez informa lo que sucede en la ciudad, el país y el mundo, entretiene, promociona objetos de consumo, vende inmuebles, publicita remates de hacienda, instruye, moraliza y se transforma en un espacio en el cual se va modelando el imaginario de los habitantes de la ciudad. La prensa se constituye justamente en un agente modernizador de gran importancia y es en este contexto donde se estudiará la formación del género novelístico.

Pensar en la prensa periódica como “administradora de bienes culturales” implica detenerse en la articulación de un discurso crítico que se despliega en las páginas de diarios y revistas y donde se destacan los nombres de Martín García Mérou, Pedro Goyena, Ernesto Quesada, Miguel Cané y Manuel Lainez. Una de las tareas desempeñadas con mayor éxito por estos críticos fue colocar la novela –género que hasta entonces no contaba con una vigorosa tradición en la Argentina– en un lugar de privilegio en la red textual de la literatura nacional.

La elaboración de imágenes de escritor en prólogos, memorias, ensayos literarios, pero también en las propias novelas, puede resultar un signo muy

iluminador para estudiar la emergencia de las novelas y los novelistas. En tal sentido, la imagen pública de escritor que Lucio V. Mansilla rubrica en sus *causeries* revela una concepción de la escritura subordinada a las prácticas políticas, y al mismo tiempo una relación problemática con el nuevo público de la prensa, lo que puede correlacionarse con sus dificultades manifiestas para desarrollar ficciones autónomas, de modo que la inclusión de procedimientos de ficcionalización sólo tiene lugar en sus narraciones autobiográficas. Esta imagen, por cierto, se contrapone con la que presenta Eugenio Cambaceres en *Pot-pourri*, donde la imagen del novelista se va conformando en la medida en que se recorta de las prácticas políticas y del género autobiográfico.

La incorporación de la prensa periódica al estudio de la emergencia y constitución de la novela permite reconocer y analizar el conjunto de mediaciones que operan sobre los textos literarios. Véase, por ejemplo, el carácter de instrumento político que adquieren algunos de estos textos al difundirse a través de un diario como *Sud-América*, que de acuerdo con su forma de financiamiento, su personal y su estilo ha sido considerado como parte de la denominada “prensa política”. También, cómo las tramas narrativas de algunas de estas novelas se configuran a partir de las relaciones directas, cara a cara, entre los personajes, de un modo semejante a aquel en que la prensa concibe sus relaciones con el público, con un predominio de un diálogo directo y entre pares, que permite reproducir la red de relaciones interpersonales tan característica del mundo del ochenta. Además, permite distinguir en diarios y novelas la representación de los nuevos estilos de vida de la elite social en vías de modernización, esto es, la analogía entre la publicidad de lo privado en la prensa y los materiales propios de la novela. Y finalmente, comprobar que los itinerarios trazados por las novelas para dar cuenta de los problemas sociales que la ciudad encierra se realizan sobre un mapa diseñado previamente por los diarios.

Por último, la emergencia de la novela y los novelistas también puede indagarse en la construcción de imágenes de escritores, en los relatos de comienzos y en las ficcionalizaciones del acto de leer representados en los propios

textos. Por cierto, en las escenas de lectura se articulan algunas de las cuestiones culturales y políticas más gravitantes, como la selección de tradiciones para la construcción de una literatura nacional, la formación del dirigente y la educación de las mujeres, así como también la nacionalización de los públicos lectores, la relación entre los letrados y el poder político y el papel de la cultura como un instrumento de homogeneización social.

Para el estudio de la emergencia y la constitución de la novela de la alta cultura hemos seleccionado un corpus de catorce novelas y diez novelistas. La más antigua, *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres data de 1882, la última, *Alma de niña* de Manuel T. Podestá, de 1892. Ocho de las catorce novelas elegidas fueron publicadas por primera vez en el folletín de algún diario o en una revista antes que en libro. De los diez novelistas incluidos, cuatro – Antonio Argerich, Lucio V. López, Martín García Mérou y Julián Martel publicaron solo una novela. El resto –Eugenio Cambaceres, Carlos María Ocantos, Segundo I. Villafañe, Enrique E. Rivarola, Paul Groussac y Manuel T. Podestá, más de una. El criterio de selección de los textos ha sido amplio. Hemos dejado de lado aquellas obras que apenas si fueron percibidas fugazmente por sus contemporáneos, sin dejar huella alguna en la tradición literaria, como *La cruz de la falta* (1883) de Carlos María Ocantos, *Días Amargos* (1887) de Santiago Vaca Guzmán, las dos novelas cortas que Paul Groussac escribió para el folletín de *Sud-América* en 1885, *El hogar desierto* y *Bajo la máscara*, recopiladas en libro recién en 1922 y las dos primeras novelas de Segundo I. Villafañe, *Don Lino Velázquez* (1886) y *Emilio Love* (1888). A la inversa, completan el corpus los tres capítulos de la novela inconclusa de Miguel Cané, publicados luego en *Prosa ligera, Juvenilia* del mismo autor y por último, las *causeries* “¿Por qué...?” y “De cómo el hambre me hizo escritor” de Lucio V. Mansilla.

Salvo *Fruto Vedado* y *Ley social*, todas las novelas seleccionadas han contado con ediciones posteriores, lo que indica que éste ha sido en líneas

generales el corpus que fue canonizado en la tradición literaria como las primeras novelas modernas de la alta cultura o las novelas de los patricios del ochenta.¹

¹ También hemos dejado a un lado, a causa de la escasa repercusión que tuvieron en su tiempo, su falta de reediciones y su presencia casi nula, más allá de alguna simple mención en las historias de la literatura y en los estudios críticos las siguientes novelas, que hoy solo sobreviven en el oscuro desván de los índices bibliográficos:

Alberto, Jorge. *Estela*. Buenos Aires, 1880 (es seudónimo)

Babuglia, Antonio (seud. Abul-Bagi). *Nenna*. Buenos Aires, Emilio de Mársico, 1887.

Babuglia, Antonio. *Wanda*. Buenos Aires, Emilio de Mársico, 1888

Bahamonde, Manuel. *Abismos*. Buenos Aires, Lajouane, 1890.

Bahamonde, Manuel. *Buenos Aires novelesco*. Buenos Aires, 1889

Bahamonde, Manuel. *Mareos* (novela americana). Buenos Aires, B. Valdettaro, 1892.

Bahamonde, Manuel. *El último Dobaiba*. Montevideo/Buenos Aires, Barreiro y Ramos, 1890.

Della Costa, Pablo. *Fray Dionisio Muñoz*. En *Trapos viejos*. Buenos Aires, 1886. Seud. Severus.

El surgimiento de la novela y la historia literaria. Una revisión crítica

Las historias de la literatura argentina de Ricardo Rojas, Rafael Arrieta y el Centro Editor de América Latina comparten la certeza de que la novela es un género que se consolida tardíamente en la Argentina, incluso con posterioridad al establecimiento definitivo del Estado, en razón de que sería “un producto moderno de civilizaciones maduras” (Rojas, 1948: 452). De igual forma, reconocen en Eugenio Cambaceres la figura de un propulsor del género en nuestro país, como resultado de la introducción de las novedades literarias europeas, como es el caso del naturalismo francés. El desarrollo tardío del género será justificado, entonces, apelando a dos causas: la inadecuación de la ficción a las necesidades políticas de la sociedad; la modernización tardía de la sociedad argentina respecto de las metrópolis culturales.

Ricardo Rojas apunta que “hasta 1880, la novela fue el género más retardado y pobre de nuestra literatura” (Rojas, 1948: 450). Señala además que la ausencia de una tradición novelística es uno de los rasgos fundamentales de la literatura argentina. Las causas de esa carencia son, a su juicio, de naturaleza política: primero, Las Leyes de Indias, que prohibían la circulación de “historias fingidas” en la América colonial; luego, las guerras civiles que se extendieron hasta 1880 y demandaban de la prosa una orientación política, por lo que tampoco había lugar para un relato de imaginación como la novela. La breve historia de la novela argentina elaborada por Rojas es la crónica de una importación: como los libros, los elencos teatrales, las novedades científicas y filosóficas, los artículos suntuarios, la moda, etc., la novela sería un producto proveniente de Europa, centro de la civilización y la cultura, cuyo equivalente manifiesto es la vida moderna.

El carácter tardío del surgimiento de la novela en nuestro país es una afirmación que merece al menos una revisión crítica. En primer lugar, habría que precisar respecto de qué la novela es tardía. Si se la coteja con su par europea es un

juicio irrefutable. Pero si se la compara, como hace Ricardo Rojas, con el resto de los géneros de la literatura argentina, la aseveración es tan rotunda como inexacta, puesto que el teatro nacional surgió poco después que la novela.

Más adelante, críticos como Noé Jitrik (1970b) y Andrés Avellaneda (1982) ratifican el juicio de Ricardo Rojas de que la novela moderna en la Argentina tendría su origen en la importación de novedades culturales por parte de la elite letrada, otorgándole a Cambaceres la paternidad del género, cuya madurez como novelista vendría acompañada de su mayor pericia para manejar las técnicas naturalistas.

Como vemos, con frecuencia se ha vinculado la emergencia de la novela en nuestro país con la asimilación de modelos literarios prestigiosos provenientes de Europa, como es el caso del naturalismo, que por esos años ya había ganado su batalla definitiva en los medios intelectuales franceses. En consecuencia, el surgimiento de la novela nacional y la introducción del naturalismo son procesos que suelen considerarse equivalentes. Esta hipótesis estaría, al parecer, corroborada por el caluroso debate en torno de la escuela literaria liderada por Emile Zola que tuvo lugar en Buenos Aires a propósito de la amplia difusión que alcanzaron en el ámbito del Río de la Plata sus novelas, y estaría avalando la tendencia a atribuir a Eugenio Cambaceres no sólo la fundación de la novela moderna en nuestro país, sino también la introducción de los recursos narrativos naturalistas. De esta manera, se percibió en su obra un perfeccionamiento de la forma novelística en coincidencia con una asimilación progresiva de estas técnicas narrativas (Jitrik, 1970b: 46). Ambas cosas ocurren efectivamente. Sin embargo, esto puede llevar al equívoco de superponerlas y ver en la asimilación progresiva del naturalismo la causa del perfeccionamiento de la forma novelística; o, mejor dicho, la única causa. Una lectura como ésta se basa en la metáfora de la maduración de su obra cuya culminación sería *Sin rumbo*, y *En la sangre* su declinación, debido al abuso de los procedimientos naturalistas. Por cierto, esta hipótesis se torna discutible, no por lo que dice sino por lo que impide ver. En primer lugar, desestima los valores literarios de las dos primeras obras del

novelista, ya que si el naturalismo es el único camino para llegar a la novela, los *Silbidos de un vago* se presentarían como productos malogrados.² En segundo lugar, desconoce otros modelos literarios que influyeron en la obra de Cambaceres y en el resto de los novelistas de ochenta, como la *causerie*, el artículo de costumbres, la comedia, el relato de viajes y la sátira política.

María Teresa Gramuglio recuerda que el realismo, más allá de algunos atisbos anteriores, inició su camino más promisorio en la literatura argentina de la mano del naturalismo en la década del ochenta del siglo XIX, cuando surgen “novelas orientadas hacia la representación crítica del presente” (Gramuglio, 2002: 24) bajo unas condiciones totalmente diferentes a las de la emergencia europea. De ellas, sostiene Gramuglio, “la más notable es el contraste entre la ya más que centenaria trayectoria del realismo moderno y la carencia de desarrollos novelísticos propios” (Gramuglio, 2002: 25), de modo que el realismo es adoptado justo cuando en Europa comenzaba a ser cuestionado por las nuevas tendencias de fines del siglo XIX. La novela aparece en la Argentina, continúa, cuando “las vivencias del cambio convierten la sociedad en un objeto problemático para un número significativo de personas” y “cuando se alcanza una cierta estabilidad institucional y social que hace posible que surja, por más reducido que sea, un público capaz de apreciar las nuevas manifestaciones que ofrecen la literatura y el arte” (Gramuglio, 2002: 26).

En contraste con esta tendencia de la crítica que considera la novela naturalista como una condición necesaria para una carrera literaria digna de reconocimiento, se desarrolla otra corriente que, desplazando a este género de su

² Ricardo Rojas, por ejemplo, compara *Pot-pourri* con *Sin rumbo*, haciendo hincapié en todo lo que le falta a *Pot-pourri* para ser como *Sin rumbo*. En su *Historia de la literatura argentina*, observa: “La primera no tiene plan y a veces ni hilación. Algunos trozos realistas (v. gr.: la caricatura de nuestras costumbres políticas), y algunos pasajes autobiográficos (el autor habla en primera persona y es protagonista del relato), parecen extraños al argumento; original historia de adulterio, que, reducida a coherencia orgánica, ganaría enormemente. La prosa es conversada, pero henchida de vigor y de color local, a pesar del abuso de italianismos y galicismos, que habían cundido en el habla oral de los clubes porteños, por las cabotinerías italianas y las cocoterías francesas” (Rojas, 1948: 466).

posición dominante, valora aquellos aspectos de la obra de Cambaceres que justamente se mantienen alejados de las convenciones de la novela realista. Esta perspectiva privilegia los valores literarios de sus dos primeras obras en desmedro de las dos últimas. En una reseña publicada en la revista *Martín Fierro*, un crítico considera que las dotes más originales de Cambaceres como escritor pueden apreciarse en *Pot-pourri* (1882) y *Música sentimental* (1884), a las que adscribe a una tradición de la sátira y la crítica de costumbres con fuerte raigambre en Hispanoamérica y España en el siglo XIX. Sin embargo, impulsado por el juicio de sus contemporáneos, que creyeron ver en él un novelista, Cambaceres habría reorientado su carrera literaria y se habría aplicado a escribir novelas naturalistas.³ En consecuencia, sus dos últimas obras, concluye el crítico martinfierrista, consiguieron una relativa perfección en el género, pero a costa de sus facultades más originales: “las del crítico de costumbres, las del moralista, las del satírico agudo y desenfadado” (Carambat, 1924).

En los últimos años hubo una revisión de la obra de Cambaceres que vuelve a reflotar la importancia de sus dos primeras producciones, en especial *Pot-pourri*, en donde se destaca la perspectiva de Cristina Iglesia, quien reconoce, en concordancia con el crítico martinfierrista, que no habría en la obra de Cambaceres un proceso de maduración estética que va de la novela fallida a la perfección de la novela naturalista, sino un cambio de estética. Dicho de otro modo: en un primer momento hubo, en su opinión, un proyecto literario innovador dejado de lado más tarde para desembocar en las aguas tranquilas de una estética legitimada y aceptada. *Pot-pourri* sería, entonces, un texto solitario, puesto que Cambaceres no continúa este camino novedoso en *Música sentimental*, donde, si bien prosigue con los recursos del *collage* y la ironía, ya se adaptaría más al código de la novela realista-naturalista, tendencia que se acentuaría con sus dos últimos trabajos.

³ El artículo de la revista *Martín Fierro* aparece en ocasión de la reedición de las novelas de Cambaceres por la Editorial Minerva en 1924, casi cuarenta años después de su primera edición. Véase Carambat, H. “El fundador de la novela argentina”, en revista *Martín Fierro*, Segunda época, Año 1, N° 5/6 (15 de junio de 1924) y N° 7 (25 de junio de 1924).

Iglesia, en lugar de inscribir *Pot-pourri* en la tradición de la sátira política y el artículo de costumbres, vislumbra la inauguración de un gesto estético en la literatura argentina consistente en narrar desde los bordes del sistema literario para configurar un texto hecho de “fragmentos de retóricas diversas, de escenas de géneros tradicionales, de oralidades entremezcladas” (Iglesia, 2003: 119). Acentuando el énfasis en la presunta novedad de la inclusión de textos fragmentarios y misceláneos y a riesgo de cierto anacronismo, destaca en esta obra un uso temprano de recursos formales que serían constitutivos de la vanguardia, esgrimidos para impugnar la novela realista y sus códigos de lectura, que formarían parte de las convenciones literarias vigentes del ochenta. Esta perspectiva, a mi juicio, pasa por alto que la inclusión de textos fragmentarios abundaba en la literatura europea del siglo XIX y desestima que hacia 1882 la novela realista-naturalista no es un género consolidado en Buenos Aires; por el contrario, la prosa “conversada y fragmentaria” parece ser la forma dominante por esos años; una forma, por otra parte, muy afín a los recursos del *collage* y la ironía desplegados en las páginas de *Pot-pourri*.

Más acertado, a mi entender, resulta el juicio de Adolfo Prieto cuando inscribe la irrupción del género novelesco durante el ochenta no sólo en la asimilación del naturalismo francés sino también en la tradición del realismo costumbrista, muy arraigado en el periodismo hispanoamericano decimonónico, cuyas huellas pueden reconocerse con facilidad en *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, *Fruto vedado* (1884) de Paul Groussac, por nombrar los casos más relevantes (Prieto, 1968).

Por otra parte, esta serie de novelas aparecidas en la década de 1880 han sido abordadas tradicionalmente desde dos perspectivas divergentes: por un lado, aquellos estudios que se detienen en la relación entre la literatura y la inmigración europea⁴ y por otro, aquellos que exploran la asimilación del naturalismo de Zola a

⁴ Onega, Gladys, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*. Buenos Aires: Galerna, 1968; Rusich, Luciano, *El inmigrante italiano en la novela del 80*. Madrid: Playor, 1974; Fishburn, Evelyn. *The Portayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction (1845-1902)*. Berlin, Colloquium Verlag, 1981.

la narrativa argentina e hispanoamericana.⁵ En cuanto al primer caso, no cabe duda de que la inmigración es un tema que ocupa por entonces un amplio espacio en el debate parlamentario y en la prensa, y que el inmigrante, con su presencia, transforma la fisonomía de la vida en Buenos Aires. En consecuencia, resulta natural que se incluya como tema en una buena parte de las novelas del período. Los problemas que acarrearán los estudios que adoptan esta perspectiva son los propios del análisis de contenido: se deja de lado el trabajo con la forma que implica el discurso literario y se configuran series de textos según el criterio de la presencia del tema de la inmigración, con lo cual en algunos casos se reúnen textos muy disímiles y en otros se separan textos naturalmente emparentados. En cuanto al segundo caso, los estudios que indagan la asimilación del naturalismo en Hispanoamérica se dedican a verificar en las novelas la presencia de una imagen más o menos vulgarizada del modelo narrativo de Zola, esto es, representación de sectores populares, inclusión de escenas morbosas como muertes, abortos, violaciones, aplicación del método experimental en la trama narrativa. En algunos casos se establecen relaciones intertextuales con las novelas del maestro francés que en muy pocas ocasiones van más allá de verificar semejanzas argumentales y que generalmente sirven para comprobar algo que se sabía de antemano, esto es, que los letrados porteños leían las novelas de Emile Zola. Por otra parte, una perspectiva tan sesgada en el naturalismo conduce a la formulación de falsos problemas, como por ejemplo si *La gran aldea* se incluye o no en el arca de las novelas naturalistas argentinas. Asimismo, se pierden de vista otros modelos discursivos literarios y no literarios imperantes por entonces, como el relato costumbrista y sus escenas amenas de la vida cotidiana, así como también la sátira moralizante. Hay que destacar, no obstante, el reciente libro de Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, que si bien incluye la palabra “naturalismo” en

⁵ Ara, Guillermo (1965). *La novela naturalista latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba; Gnutzman, Rita (1998). *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi; Schlickers, Sabine. *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana

el título, en ningún momento adopta la perspectiva descrita anteriormente. Tributaria de los estudios culturales, Nouzeilles indaga la relación entre las novelas naturalistas, la modernización, el nacionalismo y el saber médico, y el modo en que estas ficciones ofrecen “una visión corporalizada de la nación” (Nouzeilles, 2000: 12). A partir de 1880 en la Argentina, recuerda Nouzeilles, una vez concluidas las rebeliones civiles y estabilizados los límites del espacio territorial, “la cuestión que dominó los debates políticos e intelectuales del período fue el problema de cómo fabricar los ciudadanos que el estado necesitaba para asegurarse la organización de lo social, con el fin de facilitar la administración pública y la coherencia interna de la comunidad nacional” (Nouzeilles, 2000:12). Con este propósito, la elite letrada habría configurado una cultura común que permitiría y al mismo tiempo legitimaría la jurisdicción política del flamante Estado sobre una población heterogénea. En tal sentido, la literatura habría sido, a su juicio, uno de los discursos más influyentes para “la producción de hegemonía”.

A pesar de sus pretendidas funciones estatales, las novelas naturalistas no dejarían de diferenciarse, a juicio de Nouzeilles, de los ‘romances fundacionales’ pues sus argumentos cuestionaban, y a veces refutaban, la utopía erótico-política promovida por estos últimos y más aún, consistirían en “una reescritura escéptica de las articulaciones narrativas del romance fundacional”. Estas novelas “adoptarían la forma de la alegoría erótica mas no solamente para revelar los obstáculos que impedían la utopía nacional sino sobre todo para cuestionar la mera posibilidad de su realización” (Nouzeilles, 2000: 16). En la Argentina, la máquina narrativa naturalista configuraría ficciones disruptivas de la sexualidad nacional cuyos argumentos girarían obsesivamente alrededor de uniones problemáticas entre criollos, inmigrantes y miembros de las clases bajas nativas, predominantemente mestizos. En tanto sus genealogías familiares encarnarían metafóricamente la continuidad biológica de la nación, todas estas novelas discutirían explícita o implícitamente la institución matrimonial. En suma, las ficciones estatales naturalistas habrían surgido “de la ansiedad producida por los efectos contradictorios de los programas de modernización liberales, dando

expresión a las fracturas ideológicas del proyecto político que sustentaba” (Nouzeilles, 2000: 17). En mi opinión, resulta al menos aventurado incluir el discurso novelístico dentro del programa pedagógico del estado modernizador y sostener al mismo tiempo que este discurso era la expresión de las fracturas ideológicas del proyecto político del Estado. Esta perspectiva, que enfatiza la importancia de la novela como un género que facilita el estudio de la sociedad y a su vez garantiza la educación sistemática del lector, evidencia, a mi juicio, una creencia desmedida en la capacidad omnímoda del Estado y en las funciones disciplinarias adjudicadas por la modernidad al género novelesco.

Alejandra Laera, por el contrario, encauza a los novelistas del ochenta en la tradición crítica que la modernidad siempre atribuyó al género. “La novela”, afirma, “ya no es, como alguna vez se quiso, el equivalente alegórico y totalizador de la nación y sus identidades, sino que opera sobre los restos y los huecos que el Estado modernizador de los años ochenta practica en la reconfiguración de lo nacional” (Laera, 2004: 23). Con este propósito, recorta dos series entre las ficciones escritas en esos años: la novela popular de Eduardo Gutiérrez y la novela moderna de alta cultura de Eugenio Cambaceres, ya que las obras de estos dos autores resultarían las más innovadoras, las más resistentes a la ‘manipulación cultural que las asimila sin más a las instituciones y a la lógica estatal’ y en las que se evidencia con mayor claridad la voluntad de producir ficción encarnada en la ‘largamente frustrada y postergada figura del novelista’. En sendas obras reconstruye el proceso de constitución del género, indagando los distintos factores en las propias novelas, pero también en artículos y cartas, donde aparecen diseminadas marcas textuales que se refieren a ese proceso de constitución mientras organizan un aparato crítico que se disputa los textos, los valora y los ordena jerárquicamente. Asimismo se detiene en la inserción que tienen estos novelistas “en el mercado de bienes culturales a través de la prensa, que adopta, por medio de la publicación de folletines, reseñas y avisos publicitarios, un nuevo papel como administrador cultural” (Laera, 2004: 21).

Sin embargo, la crítica no ha estudiado con profundidad la emergencia de la novela culta en la Argentina en el marco de un sistema periodístico que aun mantiene el estilo de las viejas prácticas que lo llevan a funcionar subordinado a la política y donde las novelas publicadas en los folletines de los diarios en muchos casos ejercen la función de instrumentos políticos. Esta perspectiva abre nuevos interrogantes en relación con el rol de las novelas y los novelistas en el proceso de modernización impulsado por el Estado, pero también con respecto a la circulación de los productos literarios en un medio cultural en donde todavía no se ha consolidado un campo editorial modernizado y, por lo tanto, resulta muy problemático pensar a los novelistas de la alta cultura como parte de un precoz proceso de profesionalización del escritor.

La novela en la prensa: una ficción crítica del presente

En conclusión, la emergencia de la novela culta en la Argentina tiene lugar cuando la consolidación definitiva del Estado liberal garantiza cierta estabilidad institucional que propicia el surgimiento de un público que, a pesar de su dimensión estrecha, es capaz de acoger las nuevas manifestaciones literarias. La aparición de novelas orientadas hacia la representación crítica del presente puede entenderse en relación con los profundos cambios promovidos por la modernización que hacen de la sociedad un objeto problemático. Si se piensa en estrecha conexión con la prensa política, este proceso permite reconocer un espacio de representación de los nuevos hábitos de la elite social en una serie de desplazamientos que van de los diarios a las novelas. Permite distinguir también, en este deslizamiento, un proceso de refuncionalización de modelos narrativos consagrados del periodismo como la sátira política, el artículo de costumbres y las cartas de viajeros, que se organizan de acuerdo con el nuevo principio formal que impone la novela.

El propósito de este trabajo consiste entonces en estudiar la novela en el periódico como parte de un proceso complejo de formación de opinión pública y de construcción de imaginarios sociales, en el cual el género novelesco despliega un espacio de crítica de la sociedad y a la vez de representación de los conflictos reales.

Realizar un estudio de la emergencia de la variante culta de la novela en la Argentina atendiendo a las mediaciones ejercidas por un tipo de prensa que todavía exhibe numerosas muestras de subordinación al sistema político constituye una tarea pendiente para la crítica especializada. Entender las múltiples conexiones entre el periodismo, el género novelístico y las novedosas formas de vida de la elite social en una ciudad que se va modernizando con rapidez, así como también los numerosos préstamos, solapamientos y deslizamientos entre la cultura

alta y la popular no resulta una tarea lateral a la hora de dar cuenta del surgimiento de la novela en la década de 1880.

La discusión de estas problemáticas implica una labor que va desde la minuciosa reconstrucción del contexto de la prensa periódica hasta el análisis de los textos novelísticos. En el capítulo 1, luego de registrar la expansión y diversificación del público lector, nos proponemos describir y analizar el desarrollo de la prensa periódica como el punto de encuentro de prácticas discursivas provenientes de espacios culturales divergentes, en tanto factores que impulsaron la emergencia de novelas y novelistas. Asimismo, haremos una revisión detallada y sistemática de las reseñas sobre los textos novelísticos publicadas en los diarios de entonces, algunas de las cuales han permanecido curiosamente ignoradas hasta el momento. Estas notas periodísticas cobran importancia porque constituyen el paso inicial para la canonización de los textos en la tradición literaria nacional. En el capítulo 2 indagaremos las estrategias retóricas de la prensa política en general y del diario *Sud-América* en particular y, a su vez, las relaciones de las novelas aparecidas en el folletín de este diario con el resto de las secciones. En el capítulo 3 abordaremos las tensiones existentes entre la representación de la actualidad de una ciudad cambiante y sus efectos en los nuevos hábitos de sociabilidad de la elite patricia, las relaciones de la prensa con el público lector y la emergencia de la novela. Finalmente, en el capítulo 4 analizaremos representaciones de escritores, lectores y bibliotecas, escenas de lectura y escritura, en donde se articulan problemáticas culturales y políticas tales como la nacionalización de los públicos lectores, el vínculo de los hombres de letras con el poder político y el papel de la cultura impresa en el proceso de modernización impulsado por el Estado liberal, que constituyen en su conjunto el contexto de enunciación de la formación del género novelístico en nuestro país.

Capítulo 1. Novelas, novelistas y críticos. Imágenes de escritor y formación de un público literario

1.1. Introducción

La emergencia de la novela en la Argentina, más allá de intentos esporádicos y fallidos la mayoría de las veces, es un proceso que tiene lugar en la década de 1880. Hasta ese momento las novelas nacionales no sólo resultan escasas, sino que son en gran parte el producto ocasional de plumas que, luego de uno o dos ensayos con la prosa de ficción, se inclinarían por otros géneros o abandonarían la práctica literaria. Este es el caso de Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez y José Mármol.⁶ Estas obras son tentativas aisladas, a menudo meros ensayos juveniles, cuya discontinuidad, sumada a su escasa repercusión, impide que se constituyan en una tradición y no bastan por sí solas para considerar a sus autores novelistas en el sentido estricto del término.⁷ En otras palabras, antes de 1880, tenemos novelas pero no tenemos novelistas y, como señala con justeza Alejandra Laera, “la novela y el novelista se constituyen juntos y recíprocamente”.

Pero desde entonces, junto con el formidable incremento del número de novelas argentinas publicadas en Buenos Aires, comienzan a aparecer escritores que ensayarán con más de un título, y más aún, escritores que publican principalmente obras de este género, se proclaman a sí mismos como autores de

⁶ Estas novelas son *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre, *La novia del hereje o la Inquisición de Lima* (1854) de Vicente Fidel López, *El capitán de Patricios* (1864) de Juan María Gutiérrez y *Amalia* (1851) de José Mármol.

⁷ Alejandra Laera sostiene que a partir de Caseros la relación entre literatura y política se modifica y en lugar de tratar de dar cuenta del presente se comienza a configurar narrativamente el pasado. De ahí, entonces, el giro de algunos hombres de letras de la novela o romance a la historiografía. Véase (Laera, 2003: 408).

novelas y empiezan a ser reconocidos como tales por sus contemporáneos. En consecuencia, recién a partir de 1880 comienzan a surgir los novelistas.⁸

Por cierto, en la conformación de la figura del novelista puede leerse también la emergencia del género. En Europa, en el siglo XVIII la novela todavía no era considerada un género artístico respetable. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XIX va adquiriendo prestigio y se convierte en la forma de expresión literaria de la burguesía en ascenso. Por eso, el escritor como novelista va ganando espacio en las representaciones de artistas. Del mismo modo, las mujeres van conformando una porción sustancial y creciente del público aficionado a las novelas. En consecuencia, la figura de la lectora comienza a exigir la atención de novelistas, librereros y editores, de ahí que al tiempo que afloran las primeras colecciones dirigidas al público femenino, la mujer lectora aparezca cada vez con mayor frecuencia en las representaciones literarias y pictóricas de la época.

En Buenos Aires, la figura del novelista va cobrando relieve en primer lugar mediante la asimilación de las imágenes de novelistas europeos, quienes funcionan como ejemplos a imitar. Luego, a medida que surgen los autores locales, esta figura va tomando forma en correlación con el modelo de sus pares europeos, delineándose en las reseñas críticas, los prólogos, la correspondencia privada, las polémicas abiertas en los periódicos y las ficcionalizaciones de los problemas literarios que tienen lugar tanto en las escenas de lectura como en la caracterización de personajes lectores representados en los textos novelísticos.

En este capítulo destacaremos los factores que favorecieron la emergencia de la novela y abordaremos dicho surgimiento en el marco de la prensa periódica, comprendida como un espacio mediador entre el género novelesco y los diversos públicos lectores que confluyen en ella y, por lo tanto, como una zona que exhibe los contactos entre la alta cultura y la popular. Luego nos detendremos en la extensa serie de reseñas contemporáneas de las novelas nacionales, para indagar

⁸ Los casos más destacados son Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres. Pero también Carlos María Ocantos, Segundo I. Villafañe y Julio Llanos.

en ellas la articulación de los temas fundamentales en torno de la emergencia del género y la manera en que se van estableciendo las distintas versiones de la representación del novelista moderno. Finalmente, analizaremos las imágenes de escritor concebidas en los *Recuerdos literarios* de Martín García Mérou y en algunas *causeries* de Lucio V. Mansilla, con el objeto de recortar en ellas las diferentes actitudes de los literatos frente al nuevo escenario que la modernización cultural pone de relieve en el período en que comienzan a surgir los novelistas.

1.2. La expansión de la lectura y la formación del público lector

La emergencia de la novela en nuestro país no puede deslindarse de la ampliación del público lector, que se revitaliza después de la batalla de Caseros. Como afirma Alejandro Eujanián, esta expansión sería una consecuencia de las campañas de alfabetización y escolarización implementadas por el Estado, pero también de “la lenta conformación de un mercado de producción, circulación y consumo de bienes culturales” (Eujanián, 1999: 549).⁹

Entre 1850 y 1883 la población escolar evidencia un notable incremento. Mientras que en 1850 sólo asisten a la escuela el 6,5% de los niños en edad escolar, en 1869 esta cifra se eleva al 20,4% y en 1883 alcanza el 28,6%, estacionándose en ese valor en los años siguientes. En la ciudad de Buenos Aires el porcentaje de la población escolar que concurre a la escuela es del 46,5% en 1869 y del 64,6% en 1883.¹⁰ No obstante la contundencia de las cifras de los datos censales, diversas variables de índole política, económica y social, contribuyen a limitar los alcances reales de la escolarización. Por ejemplo, los vaivenes de las políticas estatales que comienzan a privilegiar la educación media en detrimento de la educación primaria, la escasa preparación de los maestros, la infraestructura edilicia insuficiente, los altos niveles de deserción motivados por el trabajo infantil y las precarias condiciones higiénicas de los establecimientos escolares resultan grandes escollos que impiden que gran parte de los niños que alguna vez fueron anotados en un establecimiento educativo alcancen un nivel de escolarización aceptable.

⁹ Para la descripción del crecimiento y diversificación del público lector hasta 1880 sigo este artículo (Eujanián, 1999: 545-605).

¹⁰ Estas cifras deben ser correlacionadas con los índices de deserción escolar. Para escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación el porcentaje de desgranamiento durante el período 1886-1891 es de 98%, mientras que el mayor porcentaje de desertores se registra en el pasaje del primer al segundo grado, con un 65% de desgranamiento (Tedesco, 1970: 137).

Los índices de alfabetización y escolarización permiten hacerse una idea de las dimensiones de un público potencialmente ampliado y concebir la existencia de ciertas condiciones que posibilitan el acceso al libro. Sin embargo, el interés por la lectura estaría determinado también por otras variables, vinculadas con las transformaciones que se vienen operando en el terreno de la producción del impreso, en relación con la calidad y el costo del producto, pero también con los canales de circulación. La constitución de un público depende, según Eujanián, de la existencia de cambios en la percepción que los editores y escritores tendrían respecto de la naturaleza de ese público. “No alcanza con anticipar y aun verificar su existencia”, agrega, “es preciso concebirlo como un público apetecible e incluso justificar su apelación a él. Esto último es particularmente relevante para el caso de una elite letrada que tradicionalmente se vio a sí misma como lectora exclusiva y excluyente de los libros que gestaba y, junto a ello, como instancia primaria de juicio para calificar el valor de una obra” (Eujanián, 1999: 558).

Entre 1850 y 1880 se comprueba un crecimiento considerable del mercado de bienes culturales que redundaba en una transformación de los espacios y los hábitos de lectura. En primer lugar, se produce un incremento en el número de librerías e imprentas.¹¹ También se eleva el número de lectores de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, así como la cantidad y diversidad de volúmenes disponibles.¹² Cabe aclarar que tanto las librerías como la Biblioteca Pública, a

¹¹ Librerías, imprentas y litografías en Buenos Aires:

	Librerías	Imprentas	Litografías
1855	11	10	2
1859	15	12	2
1870	18	-	-
1887	100	-	-

¹² De acuerdo con las memorias de sus directores, las cifras de lectores anuales y de volúmenes es la siguiente: En 1854 1605 lectores anuales; en 1858 2000; en 1872, 2500; en 1876, 6.172; en 1880 6.953. Fondo de la biblioteca: 1854, 15.397; 1866, 18.740; 1871, 21.176; 1876, 27.000; 1882, 32.000 volúmenes.

causa de su localización en el centro de la ciudad y debido al conjunto de destrezas y conocimientos que demandan de sus clientes y usuarios, son espacios destinados a un público culto y por lo tanto alejados del universo cultural de los lectores populares.

Por el contrario, un gran impacto para el acceso a los libros por parte de una población más amplia significó la creación de bibliotecas populares durante el gobierno de Sarmiento, mediante una Ley del año 1870 que les otorgaba un subsidio del Tesoro Nacional. Un informe de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares registra la existencia de 148 bibliotecas distribuidas en 129 pueblos. Sin embargo, luego de la crisis económica de 1876, el subsidio fue suprimido. Sin la energía de los primeros años, las bibliotecas populares continuaron cumpliendo un importante papel en la formación de hábitos de lectura, sobre todo entre los nuevos lectores.¹³

Dos pruebas contundentes de la ampliación del público lector son el éxito de ventas de *El gaucho Martín Fierro*, del cual en 1878 sale la undécima edición con una tirada de 5000 ejemplares y la creación ese mismo año de “La Biblioteca Popular de Buenos Aires”, colección dirigida por Miguel Navarro Viola, cuyo plan preveía la publicación de un volumen mensual de unas 250 páginas a un valor de 15 pesos cada entrega. Con un contenido consistente en una selección de lecturas instructivas y de entretenimiento: novelas, cuentos y ensayos de tendencia moralizante y una tirada de 2000 ejemplares, la colección estaba pensada para un público amplio. Sin embargo, dejó de salir en 1883 cuando recién se completaron los doce volúmenes previstos para el primer año. Es posible que una de las razones del fracaso de este emprendimiento haya sido que la venta por suscripción no resultara apropiada para el público popular que la colección esperaba alcanzar.

¹³ En el *Anuario Bibliográfico* correspondiente a 1884 se registra un *Informe a los asociados* de la Asociación Protectora Bernardino Rivadavia de la Biblioteca popular del Municipio de Buenos Aires, dirigida por Emilio Castro. Los préstamos fueron de 2.430 en 1880, 3.299 en 1881, 20.214 en 1882, 33.202 en 1883. “Sobresalen los autores de novelas, y particularmente Paul de Kock, Fernández y González, Dumas, Gaboriau, Xavier de Montepin y Ponson du Terrail” (Navarro Viola, 1885: 132).

La difusión de la lectura cobra impulso también a través de la creación de cenáculos, tertulias y asociaciones científicas y literarias como la Sociedad Estímulo Literario (1867–1873), que organizó conferencias y certámenes trimestrales de oratoria sobre temas científicos y literarios, formó filiales en el interior del país y editó la *Revista de la Sociedad Estímulo Literario*.¹⁴ Esta tarea de apoyo y difusión de las letras y las ciencias fue proseguida por la Sociedad de Ensayos Literarios (1873 –1875), formada en el Colegio Nacional, y que tuvo como órgano de difusión a la *Revista Científico–Literaria* (1875).¹⁵ Continuación de la Sociedad Ensayos Literarios y la Sociedad Estímulo Literario, el Círculo Científico y Literario (1878–1879) fue la institución de la nueva generación literaria en la década de 1870, formada por estudiantes del Colegio Nacional. Coexistió con la Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879), cuya tendencia nacionalista era opuesta a la orientación europeizante del Círculo.

Por último, el desarrollo de la prensa durante las décadas posteriores a la batalla de Caseros es otro de los factores que contribuye a la propagación de los hábitos de lectura. En efecto, desde 1852 hasta fines de la década de 1860 florecen un gran número de periódicos destinados a difundir y defender las posiciones ideológicas y políticas del caudillo, partido o facción que los sostenía económicamente. Esta etapa es conocida como la correspondiente a la prensa facciosa. Más tarde, la fundación de los dos grandes diarios nacionales *La Prensa* (1869) y *La Nación* (1870) contribuyen a una paulatina pero constante modernización del periodismo nacional. Se revitaliza asimismo la prensa satírica –*El Mosquito* es de 1863- al mismo tiempo que cobran impulso las publicaciones de las colectividades, la prensa femenina y las revistas culturales, jurídicas y

¹⁴ Esta publicación apareció entre julio y diciembre de 1871. Editó seis entregas mensuales. La dirección estuvo primero a cargo de Enrique S. Quintana y luego de Alberto C. Diana. Incluía una sección titulada Boletín Mensual, probablemente a cargo de Zeballos, en las que informaba sobre la producción intelectual del mes. Luis Tamini, Jorge y Julio Mitre colaboraron con poesías.

¹⁵ Publicación quincenal de muy breve existencia. Salió entre el 6 de junio y el 10 de septiembre de 1875. El final de la revista parece haber coincidido con la disolución de la adolescente Sociedad Ensayos Literarios (1873-1875).

científicas. Finalmente va tomando desarrollo el periodismo ilustrado. No sólo circulan por esos años las revistas ilustradas inglesas y francesas, sino que en 1881 Pedro Boruel funda *La Ilustración Argentina* consolidando uno de los campos más modernizadores del periodismo finisecular porteño.¹⁶

¹⁶ Un excelente análisis del discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses a fines del siglo XIX y comienzos del XX puede encontrarse en (Romano, 2004).

1.3. La novela y los nuevos circuitos de lectura

1.3.1. El periódico: punto de contacto de los nuevos lectores con los tradicionales

La emergencia de una tendencia popular de la novela, como hemos dicho, ha sido asociada con la difusión de los llamados “folletines criollistas”, originariamente en las páginas del diario *La Patria Argentina*, pero luego también a través de volúmenes lanzados por el propio diario y por editores como Natalio Tomassi y Luis Maucci, que pondrían al alcance de los nuevos lectores un producto impreso de pésima factura con el objeto de obtener beneficios económicos (Prieto, 1988: 59). De esta manera, la emergencia de la novela popular es analizada en la tensión entre la modernización de la prensa periódica, la formación de nuevos públicos y la profesionalización del escritor. En contraste, el ejercicio constante y sistemático de la novela en el ámbito de la cultura alta, cuya circulación a través de libros distribuidos en librerías para un público que se conserva inmutable sin traspasar los límites de la elite, ha sido vinculado -de acuerdo con las comprobaciones de Adolfo Prieto- a la suerte dispar corrida por el libro en los nuevos circuitos de lectura, languideciendo ante la indiferencia de los flamantes lectores. Esta división tajante entre los espacios y las prácticas tradicionales de la cultura letrada organizados en torno del libro y los nuevos circuitos de la letra impresa configurados alrededor de la prensa periódica, los folletos y las hojas sueltas, parece soslayar el hecho de que el núcleo de esta tendencia culta de la novela aparece conformado por obras que fueron publicadas principalmente en el folletín del diario *Sud-América*. Si bien estas novelas circulan luego como libros distribuidos en librerías, articulando un espacio definido por las relaciones familiares y amistosas de una esfera pública restringida, la presencia de otras modalidades de circulación de la letra impresa constituye un factor insoslayable para pensar la emergencia de la novela en la Argentina. Pero al

mismo tiempo, estas novedosas modalidades van tomando forma en esa verdadera zona franca como es el espacio de los folletines de la prensa periódica, que está destinado a un nuevo público lector que se expande al ritmo de la alfabetización y del crecimiento demográfico. Dicho de otro modo: los folletines criollistas forman parte de ese conjunto de productos que trae consigo la modernización de la prensa -junto con los cables telegráficos del exterior, las correspondencias y las crónicas desde el extranjero, y los reportajes locales- que van a conmover el espacio de las relaciones domésticas de la prensa periódica.¹⁷ De modo que uno de los resultados de esta diversificación es la emergencia de la novela. A semejanza de lo que ocurrió en Europa en la primera mitad del siglo XIX, a medida que la prensa se moderniza demanda un género moderno como lo es la novela, capaz de configurar de manera imaginaria los conflictos sociales. Así, el naturalismo cobra tanta importancia porque, a diferencia de las novelas históricas del romanticismo, actualiza el género al privilegiar los temas del presente. De esta manera, pone en manos de los sectores letrados una herramienta eficaz para dar cuenta de una actualidad cambiante y problemática en un medio como el periódico, que se encarga del presente por definición. No obstante, es necesario recalcar que por ser un momento de emergencia del género, de ensayos y tanteos con diversos modelos literarios, los textos van respondiendo a diversos patrones formales. Habría una primera etapa en la que las novelas muestran la crisis de ese tipo de relaciones domésticas con que la prensa política había resuelto imaginariamente la interpelación a sus lectores representando la disolución de los vínculos familiares y amistosos de los sectores dominantes. Pero también habría otra etapa, en la que prevalecen en las tramas narrativas las tensiones entre los diversos sectores de una sociedad en pleno proceso de transformación. Para el primer momento sobresalen *Pot-pourri* (1882), *La gran aldea* (1884), *Fruto vedado* (1884), *Música sentimental* (1884), *Sin rumbo* (1885) y *León Zaldívar* (1888) y para el segundo,

¹⁷ Alejandra Laera analiza los folletines criollistas de Eduardo Gutiérrez en el contexto de la modernización de la prensa periódica (Laera, 2004).

En la sangre (1887), *Irresponsable* (1889), *La bolsa* (1891) y *Horas de fiebre* (1891).

En la década de 1880 la magnitud del público lector permite reconocer dos circuitos de lectura claramente diferenciados entre sí en cuanto a materiales de lectura, agentes y circuitos de distribución, y procedencia social de los consumidores. La prensa periódica, y en especial el folletín de los diarios, es un espacio que funciona como un punto fugaz de encuentro entre esos dos circuitos. Allí van a disputarse la legitimidad del gusto los folletines criollistas de *La Patria Argentina* y *La Crónica*, las novelas extranjeras de dudosa calidad de *La Nación*, las firmas más rutilantes del naturalismo europeo de *El Diario*, con las novelas de los patricios argentinos de *Sud-América*. Luego de este cruce momentáneo en la prensa diaria, ambos circuitos volverán a separarse, pues los volúmenes que reúnan a estos folletines recorrerán espacios de cultura divergentes. Publicados por agentes editores disímiles – Tommassi, Maucci para las novelas populares, Félix Lajouane, Martín Biedma y las casas de edición francesas para las novelas de la alta cultura-, se constituirán en mercancías de valores disímiles y con modalidades dispares para llegar al alcance del público lector.

De este modo, cuando Carlos María Ocantos, por entonces secretario de la Legación Argentina en Madrid, publica en ese país la novela *León Zaldívar* despertando en los diversos espacios del mundo cultural de Buenos Aires como *La Nación*, *Sud-América* y *La Nueva Revista de Buenos Aires*¹⁸ voces elogiosas y entusiastas, nadie se asombra porque esa obra haya aparecido previamente en el folletín del diario *La Patria*,¹⁹ habitualmente destinado a la difusión de novelas criollistas.

¹⁸ J.A.A. "León Saldívar" en *Sud-América*, 6 de marzo de 1888; José Ortega Munilla "León Saldívar" en *La Nación*, 11 de mayo de 1888; Ernesto Quesada, "Una novela argentina. (Carlos María Ocantos, *León Saldívar*. Madrid, 1888)", en su *Reseñas y críticas*. Buenos Aires: Lajouane, 1893 (reedición del artículo publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires* en 1888).

¹⁹ Sabine Schlickers indica que luego de editarse en Madrid, *León Zaldívar* apareció en el folletín de *La Patria* del 6 de marzo al 20 de abril de 1888. *La Patria* salió entre fines de 1885 y 1890. Su director era Felipe Moreira. Con formato grande a 6 columnas, fue, al parecer, la continuación de *La Patria Argentina*.

Algo similar ocurre con Enrique E. Rivarola, profesor en la Universidad de Buenos Aires, autor de numerosas colecciones de poemas, egresado del Colegio Nacional y condiscípulo de Martín García Mérou, con quien compartiera un premio en un certamen poético organizado por ese Colegio. Entre sus poesías se destaca el *Canto al descubrimiento de América* por la que fue laureado en los Juegos Florales de 1882.²⁰ No cabe duda de que forma parte de la elite letrada. Sin embargo, su novela *Amar al vuelo (Costumbres estudiantiles)*²¹ aparece publicada previamente en el folletín de *La Patria Argentina* del 29 de junio al 27 de julio de 1884, con el título de *El arma de Werther*, confirmando una vez más las fronteras lábiles y porosas existentes entre los folletines de los diarios de entonces. Lo que demuestra que aún este diario –asociado por la crítica a la difusión de las narraciones criollistas–, no desentona, como bien sugiere Adolfo Prieto, con el resto de las publicaciones de la época. En consecuencia, resultaría al menos aventurado distinguir con claridad dos circuitos de lectura en el espacio de la prensa diaria que permanecen aislados uno del otro, trazando una línea que deje a este órgano de prensa más allá de las barreras infranqueables del buen gusto.

Más aún, “este distinguido joven poeta”, –así lo llama Alberto Navarro Viola en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*–, no tiene reparo alguno en participar, al igual que Rafael Obligado, del proyecto editorial de la Biblioteca de Pedro Irume, con sus *Narraciones populares recogidas por Santos Vega* (Pedro Irume, 1886, 92 páginas. Relatos fantásticos. Publicado con el seudónimo de Santos Vega). En esta ocasión, en este cruce de espacios culturales confluyen otros caminos, no por antiguos, menos imprevistos. La “Biblioteca Económica de Autores Argentinos” de Pedro Irume es una colección concebida para ese público popular urbano articulado por la imprenta y sus aparatos de distribución.²² En la portada del volumen se omite esta instancia de producción

²⁰ Enrique E. Rivarola, *Canto al Descubrimiento de América*, Buenos Aires: Imprenta de El Nacional, 1882, 12 páginas. Premiado en los Juegos Florales de 1882, leído por su autor en el Teatro Nacional. Debo estos datos a Sergio Pastormerlo.

²¹ La novela apareció editada por Emilio de Mársico en 1885.

²² Entre otros títulos, publicó unas *Obras selectas* de Echeverría que, según el *Anuario*,

ficcionalizando la presencia de la tradición oral, como creadora anónima y colectiva de las narraciones y señalando al autor como un mediador de dos espacios culturales. El seudónimo elegido, Santos Vega, duplica el gesto y exhibe la operación. De manera que este conjunto de narraciones escritas por un autor individual es presentado como una colección de relatos folklóricos recogidos de la tradición. Con lo cual, estamos frente a la presencia ficcionalizada de tres espacios culturales diferenciados: la tradición oral, la imprenta y sus lectores populares y el letrado que interviene en el proceso como mediador. Por último, uno de los relatos, “Una boda”, había sido publicado un año antes en el folletín, ya no de la *La Patria Argentina*, sino de *Sud-América*.²³ Que el relato aparezca en una colección popular, destinada a los nuevos lectores, no le impide a Rivarola comenzar con una cita de Fray Luis de León: “No había para él nada comparable a la vida en el campo; pero, no esa *descansada vida* de que habla Fray Luis en su famosa oda, sino esa vida de labor, ruda para el que no se ha criado en ella, saludable y llena de atractivos para quien no conoce los placeres de la otra”,²⁴ que interpela, ya no sólo a los nuevos lectores que se van incorporando al público de la prensa, sino también al lector culto del *entre-nos* ochentista.

En consecuencia, la emergencia de la novela no es un fenómeno completamente replegado en el interior de la elite letrada, sino que debe ser comprendido enfatizando los puntos de contacto, de rechazo y de préstamo establecidos con el nuevo circuito de la palabra impresa alimentado por los nuevos contingentes de lectores que impulsan el desarrollo de la prensa periódica.

La prensa diaria, entonces, lejos de separar y excluir tanto circuitos de lectura como públicos lectores, se transforma en un espacio que exhibe los puntos de contacto entre la literatura popular y la literatura culta.

venían a poner “al alcance de todo el mundo la lectura de las obras del distinguido cantor de *La cautiva*, poco popularizadas a causa de lo costoso de la edición que de ellas existía”, aludiendo a la edición de las *Obras* de Echeverría de Carlos Casavalle

²³ Enrique E. Rivarola, “Una boda”, en *Sud-América*, Buenos Aires del 27 al 30 de marzo de 1885.

²⁴ Santos Vega (seudónimo de Enrique E. Rivarola) *Narraciones populares recogidas*

Resulta razonable, en tal sentido, sostener que la emergencia de la novela en la Argentina mantiene una relación estrecha con la fuerte expansión que viene experimentando la prensa periódica desde la década de 1870. Esto quiere decir que a partir de 1880 la relativa estabilidad institucional, junto con el aumento de la población urbana y de los índices de alfabetismo, propician la formación de un público literario que ya viene siendo articulado por la prensa desde la década anterior. Estos factores crean un medio cultural favorable para el desarrollo de novelas; pero también significa que el crecimiento de la prensa es una condición del surgimiento del género novelístico. Dicho de otro modo: la expansión de la prensa no sólo implica un incremento en el número de títulos y ejemplares, sino también una diversidad de temas y formas discursivas, porque cuando el público lector aumenta, se diversifica, de modo tal que los gustos e intereses que deben contemplarse se multiplican. En las páginas de la prensa diaria conviven el debate parlamentario, la temporada del Teatro Colón, los cables telegráficos internacionales; pero también, la noticia de un crimen pasional en un suburbio porteño, el servicio meteorológico, la crónica de la vida elegante y los artículos de costumbres de la vida cotidiana. En otras palabras, el paulatino crecimiento y diversificación del público implica una renovación de campos temáticos de interés público, de estilos y de géneros. De manera que en una prensa que va diversificando lectores, funciones y fuentes de recursos, la novela se transforma en uno de los centros de interés. En la década de 1880, la inclusión de narraciones ficticias en los diarios bajo el formato del folletín, modalidad habitual, por cierto, en la prensa hispanoamericana del siglo XIX, se va convirtiendo en una necesidad. En consecuencia, en el espacio del periódico se publican, comentan y promocionan tanto novelas nacionales como extranjeras, de modo que en sus páginas se va modelando un público literario. Por esta razón, no es casual que muchas de aquellas novelas que hoy pertenecen al canon de la literatura argentina, hayan sido publicadas por primera vez en el folletín de algún diario o hayan

recibido el impulso crítico y propagandístico desde las páginas de la prensa periódica.

1.3.2. Novelas y reseñas en los periódicos

Entre 1884 y 1887 aparecieron en el folletín de *Sud-América* una serie de textos novelísticos que incluye *La gran aldea* de Lucio V. López, del 20 de mayo al 2 de julio de 1884; *Fruto vedado* de Paul Groussac, del 4 de agosto al 4 de octubre de 1884; *Marcos* - luego titulada *Ley social* en la edición en forma de libro-, de Martín García Mérou, del 27 de abril al 12 de mayo de 1885; y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, del 12 de septiembre al 10 de noviembre de 1887.

Pero además, hay que añadir a esta serie la novela inconclusa de Miguel Cané, encargada por este diario para continuar el suceso de *La gran aldea*, cuyos primeros capítulos fueron publicados tiempo después por el autor en el volumen *Prosa ligera*.²⁵ Deben sumarse también a este conjunto el resto de las novelas de Cambaceres. La primera de ellas, *Pot pourri*, fue publicada algo más de un año antes de la aparición del *Sud-América*. Mientras que *Música sentimental* y *Sin rumbo*, pese a que no salieron previamente como folletines en este diario, recibieron desde sus páginas un fuerte impulso para su difusión. De este modo, *Música sentimental*, anunciada previamente en un artículo que saluda el retorno del escritor a Buenos Aires, contó a los pocos días de estar en las librerías con una reseña de Miguel Cané que encendió una verdadera polémica.²⁶ En cuanto a *Sin rumbo*, este mismo diario también contribuyó a su promoción, no solo anunciando su salida para el 1º de noviembre de 1885, sino también publicando el 29 de

²⁵ Los capítulos de esta novela se titulan “En el fondo del río”, “De cepa criolla” y “A las cuchillas”. En una nota al pie al comienzo de “En el fondo del río” Cané aclara que estos tres capítulos formaban parte de un estudio mayor acerca de la sociabilidad argentina que empezó a escribir en 1884 y nunca concluyó. El 2 de julio de 1884 la redacción del *Sud-América* anuncia que muy pronto publicarán unas cartas de Miguel Cané sobre el Orinoco y un trabajo literario. Los días 3 y 4 de julio de 1884 aparece en el folletín del diario el artículo “Falstaff” de Miguel Cané, en cuya dedicatoria aparece rubricado el nombre de Lucio V. López. Cabe recordar que este último había dedicado a Miguel Cané las entregas de *La gran aldea*.

²⁶ Miguel Cané: “Música sentimental”, *Sud-America*, 30/9/1884.

octubre un adelanto de la novela -los capítulos XXXIX y XL- junto con un artículo de Miguel Cané; días después apareció la réplica de Martín García Mérou.²⁷

El resto de las novelas incluidas en el corpus, pese a no formar parte de esta constelación de textos difundidos, promocionados o destacados por *Sud-América* completan el panorama de este momento de la emergencia y constitución de la novela de la alta cultura en la Argentina. Este es el caso de *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, novela excluida por el diario *Sud-América*, cuyos folletines adoptan una perspectiva política muy diferente de la sostenida por Argerich en su novela. Si bien no fue ignorada por la prensa periódica porteña,²⁸ careció de la promoción y el apoyo que habían recibido, por ejemplo, *La gran aldea* y *Fruto Vedado*. De esta manera, tanto en las páginas de *Sud América* como en las de *El Diario* no fue mencionada y recién nueve meses más tarde de su aparición Martín García Mérou le dedicará en *La Prensa* una reseña crítica donde la juzga con la dureza que no demostró con *La gran aldea*, calificándola como un producto novelístico malogrado. El silencio de los diarios afines a las políticas oficiales como *Sud-América*, *El Diario* y *La Tribuna Nacional*, tal vez pueda explicarse por el hecho de que la novela de Argerich busca promover en el seno de la esfera pública porteña un debate en torno de la política inmigratoria que el gobierno nacional está implementando en ese momento y parece no estar dispuesto a librar, al menos en ese momento y en esos términos.

²⁷ Los artículos en cuestión son: Miguel Cané, "Los libros de Eugenio Cambaceres. A propósito de *Sin rumbo*", *Sud América*, 29/10/1885 y Martín García Mérou "La novela en el Plata: Pot pourri, Música sentimental, Sin rumbo (estudio)", *Sud América*, 7/12/1885.

²⁸ Las reseñas de esta novela son las siguientes: Anónimo: "Inocentes o culpables?" en *La Patria Argentina*, 22/06/1884; Julio Llanos: "Inocentes o culpables?" en *La Prensa*, 11/07/1884; Juan Santos (Martín García Mérou): "La novela en el Plata: Inocentes o culpables?" en *La Prensa*, 01/03/1885; ANV: "Inocentes o culpables?" en *Anuario Bibliográfico de la República Argentina 1884*. Tomo VI, p. 231; Anónimo, "Inocentes o culpables?", en *La Ilustración Argentina*, 10 julio 1884, p. 150.

Por su parte, como ya hemos apuntado, *Amar al vuelo* salió en el folletín de *La Patria Argentina* y León Zaldívar, en el de *La Patria*; de igual forma, ambas novelas contaron con el apoyo de la prensa diaria a través de reseñas críticas.²⁹

Asimismo, algunos capítulos sueltos de la novela *Irresponsable* (1889) de Manuel T. Podestá aparecieron poco tiempo antes en el folletín de *La Tribuna Nacional*,³⁰ periódico rival del juarista *Sud-América*. De acuerdo con Graciela Salto, esta novela puede leerse como una “respuesta polémica” que confronta con los núcleos ideológicos vinculados con la herencia y la degeneración ficcionalizados por las novelas del entorno del *Sud-América*.³¹ Además, la publicación de esta novela promovió un acalorado debate en las páginas de los diarios *La Prensa* y *La Nación*.³²

De la misma manera, *La bolsa* de Julián Martel fue lanzada por primera vez en el folletín del diario *La Nación*.³³ Su aparición en libro contó también con una muy buena repercusión entre la crítica y el público.³⁴

²⁹ Las reseñas de *Amar al vuelo* son las siguientes: *Sud América*, 1885, 18 de abril, Julio Montes “Amar al vuelo, de Enrique Rivarola” (de La prensa); *La Nación*, 1886, 5 de noviembre, Piaggio, Juan A. “Amar al vuelo”. En cuanto a la recepción de la novela de Ocantos, véase p. 30, nota al pie 18 en este capítulo.

³⁰ Estos capítulos aparecieron los días 10, 12, 17, 19 y 24 de marzo de 1889, mientras que la edición en libro se publicó a fines de 1889.

³¹ Ésta es la hipótesis de Salto, para quien la novela de Podestá fue leída por sus contemporáneos “como una respuesta polémica a las teorías sobre el origen étnico y racial de la degeneración hereditaria, que circulaban en la ciudad de Buenos Aires y que habían sido ficcionalizadas anteriormente con notable éxito de público” (Salto 1999:208).

³² *La Prensa*, 1890, 6 de febrero, “Irresponsable”; *La Prensa*, 1890, 6 y 12 de abril, Tirabeque “Irresponsable”; *La Patria*, 1890, 27 de enero Palma, Carlos, “Impresiones literarias- Irresponsable”. *La Nación*, 1890, 25 de febrero, Piñero, N. “Irresponsable” (carta a M. T. Podestá). *La Prensa*, 1890, 1 de febrero, Sáenz, Eduardo. “Irresponsable” (carta a M T Podestá). Graciela Salto señala que este debate se centra en las tesis científicas de Podestá, no en los valores estéticos del texto. Juan Cousteau discute la conformación del personaje a partir de la teoría sobre la influencia del medio ambiente; Eduardo Sáenz desde la teoría de la herencia; N. Piñero desde la psicología experimental.

³³ *La bolsa* apareció en el folletín de *La Nación* entre el 24 de agosto y el 4 de octubre de 1891.

³⁴ *El Diario*, 1896, 27 de agosto, “La bolsa”; *La Nación*, 1891, 9 de noviembre. “La bolsa”. *La Nación*, 1891. Rafael Obligado: “La bolsa”, (editada en 1976 en el volumen *Prosas* de Rafael Obligado).

Junto con estas novelas que aparecen en el folletín del diario se publican también un conjunto de notas sueltas, anuncios publicitarios y reseñas que las difunden, refutan o consagran. Por ejemplo, una vez concluidas las entregas de *La gran aldea*, el diario *Sud América* reproduce en su folletín del 21 de julio de 1884 una reseña de la novela aparecida en *La Prensa* el día anterior. Poco después, el 2 de agosto, hace lo mismo con un artículo elogioso aparecido en *Le Courrier de La Plata*. Más tarde, el 7 de agosto, bajo el título de “Sam Weller (Crítica burda)” se ofrece una respuesta virulenta a una reseña condenatoria publicada en otro medio.³⁵ Por último, en un anuncio publicitario del 2 de agosto de 1884 se da a conocer la aparición de *La gran aldea* en forma de libro. Algo similar ocurre con el folletín de Paul Groussac: primero se anuncia el inminente lanzamiento de las entregas; luego se promociona el libro; y finalmente se reproducen cinco reseñas aparecidas en otros medios de prensa.³⁶ En el mismo sentido, el 7 de diciembre de 1885, unas semanas después de la aparición de *Sin rumbo*, Martín García Mérou publica el mencionado estudio en defensa de la obra de Cambaceres, respuesta enérgica a las fuertes críticas que Miguel Cané había endilgado al novelista unos días antes. A su vez, poco después se difunde en un aviso publicitario la salida de *Ley social* y el 15 de diciembre se publica un adelanto de la novela; el 28 de diciembre aparece una carta personal de Eugenio Cambaceres y dos días después otra de Alberto Magnasco, ambos elogiando la obra reciente de García Mérou.

Pero esta red no se limita tan sólo al diario *Sud América*. También se publican reseñas de las novelas mencionadas en otros medios como *La Nación*, *La Prensa* y *El Diario*, entre otros. En suma, estas novelas forman parte de un entramado de textos aparecidos en los principales periódicos de Buenos Aires que remiten unos a otros mediante dedicatorias, citas, alusiones laudatorias o

³⁵ La nota en cuestión es “Novedades literarias. *La gran aldea*”, de Sam Weller (seudónimo de Manuel Lainez), en *El Diario*, 5 de agosto de 1884.

³⁶ El 10 de octubre de 1884 el diario *Sud América* reproduce la reseña firmada por Tito en *La Prensa* ese mismo día; al día siguiente, la reseña de Sam Weller, elogiosa en esta oportunidad, aparecida en *El Diario* el día anterior; el 13 de octubre, una nota de *El Mosquito*; el 14, una de *La Nación*; y, por último, el 20 de octubre, una de *La Nazione Italiana*.

denigrativas, y que ponen en circulación un conjunto limitado de nombres propios que van pasando del privilegiado rol de autor al no menos distinguido espacio de la dedicatoria; de la firma en la carta personal -género frecuente de la crítica literaria en estos años- a la mención -cifrada o explícita- dentro del universo ficcional.³⁷ Este intercambio de obras y autores va configurando un espacio de comunicación que se autorrepresenta apelando a las efusiones de los géneros íntimos y se caracteriza por la permutación incesante del escritor con las figuras coincidentes de crítico, comentarista y lector, acercándose más a las modalidades de funcionamiento de las comunidades discursivas dieciochescas que de sociedades complejas basadas en la circulación masiva de la información.³⁸ Por ejemplo, la reseña de Miguel Cané de *Música sentimental* es presentada por los redactores del *Sud-América* como una carta particular que, a pesar de no haber sido escrita para ser publicada, se tomaron la libertad de dar a la prensa. En ella, agrega el periodista, Cané juzga al autor “con toda la franqueza y sinceridad del que habla en privado con un amigo”. De igual modo, la reseña de Alberto Magnasco sobre *Ley social* adopta todas las convenciones de la carta privada, dirigiéndose el autor con el apelativo de “mi querido Martín” y confesando que muchas de las observaciones sugeridas por la lectura de la novela, las tiene anotadas “en el ejemplar que galantemente me has dedicado”. Lo cierto es que esta red de relaciones interpersonales, como señala Adolfo Prieto, indicaría que la sociedad porteña del 80, a pesar de las recientes presiones demográficas, conserva intactos los estilos de comunicación y reconocimiento recogidos en las crónicas de la Gran Aldea (Prieto, 1988: 102), y crea las condiciones favorables para que los más destacados escritores de los sectores dirigentes comiencen a ensayar el género

³⁷ Nombres como el de Miguel Cané, Lucio V. López o Eugenio Cambaceres van a aparecer como colaboradores, como autores y destinatarios de cartas personales, en dedicatorias, mencionados o aludidos en los textos ficticios, como actores políticos en las noticias del día y en las columnas de opinión, como actores sociales en los sueltos periodísticos y en las crónicas sociales.

³⁸ La reciprocidad entre escritores y lectores es un rasgo característico de la esfera pública dieciocheca europea. Véase (Klancher, 1987).

novelístico con una frecuencia más intensa que nunca -anticipándose a la plena formación de un mercado literario y a la profesionalización del escritor-, con el propósito de intervenir en la esfera pública muchas veces mediante textos que todavía no han perdido del todo su carácter de herramientas políticas y en el marco de un periodismo que aún mantiene el viejo estilo de la prensa política.

1.3.4. *Naturalismo y costumbrismo: dos modelos narrativos en disputa*

Como ya hemos dicho, el inusitado desarrollo que adquiere la novela en la década de 1880 se ha relacionado con frecuencia con la introducción del naturalismo francés. Sin embargo, hay más de un modelo narrativo en disputa durante el surgimiento de esta serie de novelas. Uno de ellos, como dijimos, es proporcionado por la escuela naturalista encabezada por Emile Zola, cuyas novelas y ensayos literarios no sólo cuentan con una gran difusión en Buenos Aires, sino también encienden acaloradas polémicas entre los literatos nativos, al punto tal que la crítica ha podido hablar de “la batalla del naturalismo en Buenos Aires”.³⁹ Este debate se despliega, en primer término, en la traducción de textos teóricos de autores extranjeros, principalmente franceses, y en la publicación de artículos teóricos de autores locales, que a menudo no son más que una actualización del debate europeo. Pero también se deja ver en las reseñas locales y extranjeras de las novelas naturalistas europeas, así como también en las reseñas de las producciones literarias nacionales. El otro modelo es el costumbrismo español, que cuenta con una extensa, sólida y fecunda tradición en la prensa hispanoamericana del siglo XIX.

El debate en torno del naturalismo es fundamental para comprender las dimensiones que va cobrando la figura del novelista como crítico y analista de la sociedad y el género novelístico como instrumento para indagar la sociedad contemporánea en sus aspectos más conflictivos y contradictorios. Benigno Lugones en su “Carta Literaria” del 16 de noviembre de 1879 de *La Nación* concede al naturalismo un lugar destacado en la larga tradición clásica de las artes útiles. Esta escuela literaria sería un instrumento de progreso, ya que tendría como principal objeto representar la verdad. De este modo, acercaría el arte a la ciencia y resultaría, por lo tanto, una forma eficaz de conocer la sociedad moderna: “El

³⁹ La polémica del naturalismo en Buenos Aires es abordada en Rita Gnutmann (1998), Gabriela Nouzeilles (2000), Sabine Schlickers (2003) y Alejandra Laera (2004).

naturalismo es la escuela del porvenir: ella responde más que ninguna otra, a la necesidad universal de una reflexión en la constitución de la sociedad. Tenemos imperiosa necesidad de saber qué pasa en las esferas inferiores del mundo moderno, conocer sus vicios para remediarlos y sus cualidades para aprovecharlas” (Fritzsche, 1966: 12).

Influido por *L'Assommoir*, Benigno Lugones considera que el naturalismo aportaría el método ideal para indagar la vida de los sectores populares: “Sabemos que hay hombres desgraciados que pasan su vida entera en la miseria, sin un sentimiento noble, sin una aspiración generosa, brutales, groseros, sucios, estúpidos e ignorantes, y esos hombres nos amenazan cada día con la muerte: son los bárbaros de la edad moderna, que no vendrán de fuera de la civilización, porque están dentro de ella misma, como el cáncer que suele permanecer estacionario en lo más profundo de una víscera” (Fritzsche, 1966: 12). En consecuencia, la novela naturalista cobra utilidad en el marco institucional del estado modernizador y reformista: “Cada novela naturalista será el programa de una reforma, a ella acudirán el filósofo, el hombre de estado y el filólogo; en ella se aprenderá lo que hoy no se puede averiguar sino viviendo con esos hombres, cuya suerte es preciso mejorar” (Fritzsche, 1966: 12). En suma, Benigno Lugones destaca las ventajas de la novela naturalista en sus métodos de observación y representación de la vida social. En tal sentido, esta escuela superaría a la novela romántica porque dejaría atrás la representación de mundos que descansan en la imaginación. Esto es, el aparato científicista del naturalismo se presenta como un instrumento adecuado para conjurar los descontroles de la imaginación en una narrativa a la que se le asigna una clara función pedagógica.

Por el contrario, la reseña anónima sobre *Nana* del diario *La Nación* del 6 de abril de 1880 desata toda su indignación frente a la que considera una novela “execrable” que “degrada la literatura”. No menos moralista resulta la reseña de Martín García Mérou en el mismo diario,⁴⁰ en la que insta a Zola a abandonar la

⁴⁰ Martín García Mérou, “Nana”, *La Nación*, 4 de mayo de 1880.

representación de ambientes bajos para consagrar sus dotes a “materias más útiles y más bellas”.

Luis B. Tamini, en una extensa nota publicada en mayo de 1880 en *La Nación*,⁴¹ subraya el método científico de representación de la realidad social del naturalismo como una contribución al progreso y como una superación del lirismo del romanticismo.

En suma, desde una vereda y otra de la polémica nunca se pone en duda la función pedagógica de la literatura, pues lo que se discute es la eficacia del naturalismo para llevar a cabo sus propósitos moralizantes. Tampoco se duda de su capacidad de representación. Mientras que para unos aquí reside una de sus grandes virtudes, para otros esta habilidad para registrar lo real en todas sus dimensiones hace que se convierta en una amenaza moral para la sociedad.

Por otro lado, el repertorio que comparten esas novelas parece ser una serie de motivos narrativos con una larga tradición en el periodismo decimonónico. El otro modelo narrativo en disputa incluye el cuadro de costumbres que describe el comercio porteño, las escenas de la vida de provincia, la crónica de la vida elegante, con los bailes en el Club del Progreso, los paseos en carruaje por Palermo, las reuniones hípicas, los viajes a París; como si la novela partiera del registro de un mundo que ya ha tomado forma en la prensa porteña.

Según Aníbal González, los antecedentes del cuadro de costumbres se remontan al periodismo inglés del siglo XVIII, de modo que este género sería el producto de la confluencia de la institución periodística y la literaria. Sostenido en la epistemología empirista, el artículo de costumbres, agrega, enfatiza la figura del espectador, un mirón que ofrece un cuadro social como resultado de su observación. Por lo tanto, al representarse el sujeto como espectador, el mundo se transforma en un teatro. Una de las modificaciones que introdujo el romanticismo en el costumbrismo dieciochesco fue el estilo. El espectador neutro deja paso así a un sujeto con sus propias razones y pasiones, y el crítico benévolo y pasivo se

⁴¹ Luis B. Tamini, “El naturalismo”, en *La Nación*, 9, 12, 13 y 14 de mayo de 1880.

convierte en un analista implacable y rebelde. “El costumbrismo romántico, concluye Aníbal González, “comienza a exhibir esa ‘pasión crítica’ que caracteriza a la modernidad” (González, 1983: 68).

El carácter determinante del periodismo en el desarrollo del género ya había sido destacado en el siglo XIX por los propios escritores costumbristas españoles. En este sentido, Mesonero Romanos en el prólogo de sus *Escenas matritenses* afirma que si bien España cuenta con una gran tradición de escritores moralistas y satíricos, el desarrollo de la prensa es una condición necesaria para la constitución del artículo de costumbres como forma breve. El artículo de costumbres, dice Mesonero Romanos, es “un género literario absolutamente nuevo, que no habían podido ejercitar nuestros célebres satíricos y moralistas, por la absoluta carencia de prensa periódica”.⁴² Por su parte, Mariano José de Larra en su reseña de los *Panoramas Matritenses* (1835) de Mesonero Romanos también subraya la gravitación de la prensa en el cuadro de costumbres, así como también la presencia de un estilo en la escritura de los costumbristas: “los periódicos fueron, pues, los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía consistir en la gracia del estilo” (Larra, 1964: 1014). El autor de los cuadros de costumbres debe ser, continúa Larra, un observador agudo y perspicaz, colocado constantemente en una posición aislada o independiente y debe poseer un lenguaje elocuente “porque rara vez nos persuade la verdad que no nos halaga y el arte de decir es siempre obra del estudio” (Larra, 1964: 511). Asimismo, el relato costumbrista, sostiene Enrique Pupo-Walker, sería casi siempre una narración de tono confesional que se atiene a un marco temporal fijo y

⁴² En el prólogo de sus *Panoramas matritenses* Mesonero Romanos señala que “entre nosotros la pintura festiva de las costumbres, había sido hecha, y admirablemente hecha en los siglos XVI y XVII por tales ingenios como Cervantes, Quevedo, Vélez de Guevara y Fernando de Rojas, sin embargo ni el Quijote ni las novedades del primero, ni la *Tragicomedia* del último; ni los *Sueños* de Quevedo, ni el *Diablo cojuelo* de Guevara, podían para este caso ser otra cosa que admirables modelos de estilo, pero no de forma, siendo éstas como eran excelentes novelas, libros ingeniosos en que se despliega una complicada acción; y aquellos haber de reducirse a ligeros bosquejos, cuadros de caballete, para encontrar colocación en la parte amena del periódico” (Mesonero Romanos, 1970: 62).

que toma como punto de referencia el contexto social inmediato (Pupo-Walker, 1978: 5).

La presencia de un narrador, en general en primera persona, con apelaciones frecuentes al lector; una visión crítica del contexto social inmediato; la caracterización de los personajes destacando aquellos rasgos generales que los vinculan a un tipo social y, en consecuencia, una escasa preocupación por los rasgos individuales; un estilo de escritura con las inflexiones necesarias para dar lugar al retrato caricaturesco, la parodia y la ironía, todo en conjunción con el objeto de propiciar una crítica moral de las costumbres contemporáneas, son rasgos de este género periodístico que reaparecen en las primeras novelas del ochenta, como *Pot-pourri*, *Música sentimental*, *La gran aldea* y *Fruto vedado*, en una trama narrativa laxa que va articulando cuadros o escenas de la vida cotidiana.⁴³

El costumbrismo aparece también como un modelo del que se vale la prensa periódica para registrar las transformaciones urbanas, esto es, un género moderno de la prensa que da cuenta de una realidad urbana cambiante y problemática. Como veremos más adelante, en las novelas los itinerarios y paisajes urbanos se trazan a menudo con el lápiz grueso del costumbrismo aprendido en las páginas y en las redacciones de los diarios.

⁴³ Ucelay Da Cal distingue dos modalidades dentro del costumbrismo español: tipos y escenas. Ambas tienen desarrollo en las novelas que estudiamos: en *Pot-Pourri* serían escenas las elecciones, la revolución; tipos, el guarango del tren, el sirviente español, el joven porteño; mientras que en *La gran aldea* aparecen caracterizados como tipos los tenderos, el Dr. Treveño; finalmente, en *Fruto vedado* las escenas se corresponden con las descripciones de la vida en Tucumán. Para esta distinción entre escenas y tipos, véase (Ucelay Da Cal, 1951: 62-66).

1.4. Reseñas y críticas: la recepción contemporánea de las novelas del ochenta

Tanto el debate en torno del naturalismo como la tensión entre el género novelístico y el cuadro de costumbres se ponen de manifiesto en la recepción crítica que por entonces tuvieron estas novelas. Más allá de la dureza o la indulgencia de los comentarios, el hilo rojo que recorre las reseñas es el deseo de la novela. Esto es, hay una expectativa en torno del género que puede reconocerse cuando se justifican las virtudes de las obras aseverando que por sus atributos formales cumplen con los requisitos suficientes para poder ser consideradas como una novela. Esta apreciación es una valoración por sí misma. De igual modo, quienes las enjuician con los ojos más severos destacan los rasgos que las alejarían del género novelístico.

La gran aldea contó con una ruidosa acogida en la prensa periódica. En la reseña que le dedica el diario *La Prensa* del 20 de julio de 1884, se sostiene, en primer lugar, que Lucio V. López ha debido pagar un elevado tributo al formato de la novela-folletín, verdadero obstáculo en la prosecución de una obra artística acabada. Los mayores problemas de la obra, agrega el crítico, son su falta de unidad de acción y una carencia de motivación en las acciones de los personajes. Por el contrario, algunas de sus virtudes residirían tanto en el talento literario del autor para “revivir y pintar los cuadros más vastos y tumultuosos, lo mismo que las escenas más íntimas”, como en el estilo, que es “de una eficacia admirable para las escenas de sátira alegre” (*La Prensa*, 20/7/1884). Pese a las dotes naturales del autor, continúa, la obra se malogra debido a que no se le habría dedicado el tiempo suficiente a su elaboración. En contraste con el modelo de Alphonse Daudet, a quien una novela le lleva un año de trabajo, “López no es un puro artista, como no lo es nadie en América; su espíritu tiene que repartirse entre ocupaciones varias del

foro y de la cátedra”.⁴⁴ En suma, desde el modelo disponible de las condiciones de producción de la novela francesa, el articulista encuentra que si bien el talento del autor alcanza para concebir cuadros de costumbres de gran factura, es insuficiente para concretar una verdadera novela, tarea reservada solamente a quienes pueden disponer de más tiempo para la escritura, esto es, aquellos para quienes la literatura ha podido transformarse en una profesión. En este sentido, el juicio crítico encierra una paradoja: por un lado, el formato del folletín, lejos de resultar un estímulo para la producción artística, aparece como un obstáculo que el escritor no pudo superar con éxito. Pero por otro lado, la novela se malogra, aduce el crítico, porque Lucio V. López no dispondría del tiempo del que goza el escritor profesional. Para decirlo de otro modo: si bien se lamenta de que en Hispanoamérica no se den las condiciones culturales que posibiliten el surgimiento de la profesión literaria, no deja de condenar al folletín, pese a ser uno de los caminos ya probados en Europa para alcanzar la tan ansiada y proclamada profesionalización. La queja por la ausencia de novelistas y la censura simultánea del folletín, a pesar de ser éste una de las fórmulas probadas para que la producción literaria de aquéllos comience a cobrar impulso, va a ser una de las constantes en la recepción contemporánea de estas novelas.

El *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* también hace depender las valoraciones críticas de la obra de su inclusión en el género novelístico. Según el *Anuario*, *La gran aldea* distaría mucho de ser una novela puesto que sus capítulos, verdaderos artículos de costumbres con detalles del más puro realismo, no habrían alcanzado a formar un conjunto a causa de que el lazo de unión del narrador no salvaría las soluciones de continuidad más visibles. “Casi todos los

⁴⁴ Esta idea de que la concepción de la novela luego de muchas horas de arduo trabajo es fundamental para la elaboración de la imagen pública del novelista también se halla presente en la reseña de *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich publicada en el diario *La Patria Argentina*. “La novela que hoy presenta es fruto de estudio y de afanes. Un año entero ha ocupado en su preparación y elaboración, observando de cerca sus personajes, organizando el plan de la obra, dando a sus cuadros pinceladas vivas y seguras, y le llega por último, el momento de lanzarla a la luz pública, esperando el fallo de la opinión”. *La Patria Argentina*, 22 de junio de 1884

capítulos del libro”, concluye, “aisladamente considerados, son artículos de costumbres dignos del talento del autor y que vivirán mucho más que el libro mismo” (Navarro Viola, 1885: 231).

En la misma dirección, Sam Weller en una reseña aparecida en *El Diario* insiste en la falta de unidad de *La gran aldea*, añade que los innumerables cuadros de costumbres insertados carecen de una adecuada motivación y concluye afirmando que “la obra de López no es una novela: es una reunión de bocetos empapados en cierta sátira mordaz, que realza y da vigor al todo. Separadamente son pasables; en conjunto forman un libro extravagante que riñe con la lógica y los preceptos del arte”.⁴⁵

Finalmente, en una reseña que prodiga elogios sin disimulo, Martín García Mérou encuentra en *La gran aldea* “las múltiples facetas de un espíritu para cultivar la novela”, aunque debe admitir que “su acción no se desenvuelve, lenta y rigurosamente, con toda la frialdad de la lógica experimental”, sino que alternan en ella los cuadros más diversos.⁴⁶ Una vez más, los elogios recaen en el reconocimiento de la presencia de rasgos novelescos en la obra.

En conclusión, entre los críticos contemporáneos de *La gran aldea*, no sólo fue reconocida la evidente filiación de esta obra con el cuadro de costumbres, sino que en algunos casos fue juzgada con dureza tomando como modelo el repertorio formal y temático de la novela realista, haciendo hincapié, por lo tanto, en aquellos aspectos que la alejarían de lo que se presenta como el género deseado, donde las exigencias tanto del periodismo como de la política parecen ejercer una presión semejante a la que ya había sido motivo de queja por parte de Vicente Fidel López veinte años atrás.⁴⁷ En otras palabras, bajo la mirada crítica de sus

⁴⁵ Sam Weller (seudónimo de Manuel Lainez), “Novedades literarias. *La gran aldea*”, en *El Diario*, 5 de agosto de 1884, p. 1.

⁴⁶ Juan Santos (seudónimo de Martín García Mérou), “La gran aldea”, en *La Prensa*, 9 de mayo de 1885, p. 1.

⁴⁷ Dice Vicente Fidel López en la carta-prólogo a la edición de *La novia del hereje* (1854): “Las tareas áridas y serias a que tengo que consagrar las horas activas de mis días no me dan tiempo para contraerme a revisar esos manuscritos que fueron el fruto

contemporáneos, la obra de Lucio V. López no sería más que una serie de cuadros de costumbres porque una acumulación de desaciertos estéticos le habría impedido alcanzar el rango privilegiado de la novela. La base de tales desaciertos, además, estaría en las mismas presiones del periodismo y la política que habían desalentado la carrera novelística de su padre. Desde este punto de vista, la relación entre la prensa diaria y la novela se interpreta como una tensión entre prácticas irreconciliables antes que como una fructífera sociedad de términos complementarios, puesto que el diarismo le quitaría a la literatura el tiempo y la energía de sus mejores hombres. Esta misma perspectiva es la que se inclina a considerar el folletín como un formato periodístico que desalienta la producción literaria en lugar de promoverla.

Esta posición es similar a la de Ernesto Quesada, cuando diagnostica que el problema del movimiento intelectual argentino, a pesar de que “entre nosotros se leen enormemente los diarios”, reside en que los pocos libros que se publican, debido a la escasez de lectores dispuestos a consumir las producciones literarias nacionales, no favorece la emergencia de la profesión del hombre de letras. Los diarios, en su opinión, no serían las instituciones adecuadas para promover el desarrollo del libro nacional porque sacrifican todo a las noticias más o menos picantes y ofrecen una lectura fácil a gente fatigada que quiere reposar su imaginación y por lo tanto no se empeñan en promover la lectura de libros a través del ejercicio de la crítica.⁴⁸

espontáneo de aspiraciones literarias que ya tengo abandonadas. En nuestros países, como usted sabe, no se puede vivir de la literatura sino al través del diarismo, forma por la que nunca he tenido vocación, ya sea por falta de aptitudes para enredarme en la lucha de las pasiones y de amor propio a que él provoca, ya por huir de la necesidad en que habría caído de escribir sobre cosas aprendidas el día antes, o ignoradas del todo, como si siempre las hubiese sabido a fondo, supliendo el estudio sincero con la petulancia y el charlatanismo”. En *La novia del hereje o La inquisición de Lima*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p.11

⁴⁸ Dice Quesada: “Entre nosotros se lee enormemente los diarios, pero éstos -salvo honrosas excepciones- buscan más bien el lucro que la propaganda: sacrificar todo a las noticias más o menos picantes, que les es preciso desenterrar o inventar en caso necesario. Las gentes fatigadas quizá del duro batallar de una existencia que se torna día a día más difícil, quieren reposar la preocupada imaginación, con lectura fácil, corta, juguetera, chispeante, sin desdeñar la noticia escandalosa si está brillantemente

El diagnóstico de Ernesto Quesada deposita en la falta de agentes promotores de la alta cultura -debido a la escasa presencia de un mercado cultural y literario de calidad no sometido a los árbitros del gusto bajo- las dificultades existentes en la Argentina para el desarrollo de la profesión del hombre de letras, desestimando el rol que podrían desempeñar los diarios.⁴⁹ Sin embargo, el surgimiento de las novelas de la alta cultura, cuyo núcleo está conformado por los folletines del *Sud-América*, es un proceso que tiene lugar en el marco de la prensa diaria y que cuenta entre sus actores principales no sólo con el diario de Pellegrini, sino también con el resto de los principales medios de Buenos Aires como *El Diario*, *La Prensa* y *La Nación*, que no dejaron de fomentar y promover el desarrollo de una novelística nacional a través de una serie de reseñas que articulan un debate estético y literario que va acompañando y sosteniendo este desarrollo. Justo cuando la relación entre los diarios y la incipiente novela nacional se vuelve más productiva proliferan las voces condenando el diarismo como un factor que dificulta la producción de novelas con valor literario.

En este sentido, no deja de llamar la atención la reseña que *La Patria Argentina* le dedica a *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, a cuya

redactada: - cuando más lee los telegramas y las secciones de la Bolsa- ¿Qué lugar queda para la crítica inteligente de los hombres y de los libros?" (Quesada "El movimiento intelectual argentino" en (Quesada, 1893:121-122)

⁴⁹ En cambio Rubén Darío define a Roberto Payró como un escritor formado en el periodismo: "Has tenido un buen campo de experiencia y ese es el diario ¡El diario! Yo le oigo maldecir y sé que se le pinta como la galera de los intelectuales, como el presidio de los literatos, como la tumba de los poetas. Y es a mi ver injusto de toda injusticia ese cargo... Sin esas gimnasias de la prensa, tu idea no habría tenido nunca músculos... sí, eres un periodista; ¿pero quita eso ser escritor? No es obra de un inmenso, de un colosal repórter esa *Roma* de Zola que estás aún traduciendo para *La Nación*?" (Revista *Nosotros*, Año 1, N 1). Rubén Darío vincula prensa y literatura a través de la figura del escritor profesional mediante múltiples intercambios: primero, la prensa es una escuela para el escritor, una fuente de ingresos y un medio donde se pueden ejercer las prácticas más variadas de la escritura, siempre remuneradas, como, por ejemplo, la traducción. La relación aparece reforzada porque la novela de Zola, un genuino producto literario, también tiene sus deudas con el periodismo porque ha asimilado procedimientos narrativos y descriptivos del reporter. En más de un aspecto, la prensa diaria aparece aquí como un agente promotor y difusor de la práctica literaria y un factor insoslayable para pensar en la profesionalización del escritor como mediador con un público lector.

difusión contribuye con un *réclame*: “es este el título de una novela que desde hoy se encuentra en todas las librerías de Buenos Aires” (*La Patria Argentina*, 22/6/1884). En ella, el anónimo articulista menciona entre los antecedentes del autor una conferencia literaria sobre el naturalismo que merece “una palabra de aliento de Emilio Zola” y destaca que esta novela es “el fruto de estudios y afanes”, para la cual “un año entero ha ocupado en su preparación y elaboración, observando de cerca sus personajes, organizando el plan de la obra, dando a sus cuadros pinceladas vivas y seguras” (*La Patria Argentina*, 22/6/1884). Como el maestro francés, la imagen del joven novelista argentino se conforma aludiendo a la confluencia del cultivo del ensayo y la ficción literaria y al tiempo disponible dedicado a la producción estética, cuyo resultado se ve perfeccionado en la medida en que se beneficie con una mayor cantidad de horas de trabajo.

Pero este deseo por la novela que sobrevuela el mundo cultural de Buenos Aires durante los primeros años de la década del ochenta no solamente encuentra la imagen del novelista malogrado en la figura de Lucio V. López, sino también descubre la imagen del novelista futuro en Juan Monsalve. En efecto, Ernesto Quesada se permite una serie de aseveraciones acerca de lo que fue, es y debe ser la novela nacional en la reseña de un libro como *Juvenilia* de Juan Monsalve, una colección de pequeñas narraciones en las cuales, pese a que la novela brilla por su ausencia, “el señor Monsalve se revela estilista verdadero y demuestra que hay en él tela para un futuro novelista”.⁵⁰ Según Ernesto Quesada, “la novela, sin embargo, es actualmente el más perfecto y acabado de los géneros de la literatura. Por esa razón, quizás sólo se ufanan de tener grandes novelistas los pueblos que poseen literatura gloriosa ya, y cuya civilización ha alcanzado extraordinario desenvolvimiento” (Quesada, 1893: 169). Es decir que el desarrollo de la novela se entroncaría con las urgencias que manifiestan los letrados por dar forma a una literatura nacional, de manera que este género, antes considerado como un ligero

⁵⁰ El artículo fue publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires* en 1884 y luego recopilado en un volumen en 1893. Véase Quesada, Ernesto, “El libro de Monsalve”, en su *Reseñas y críticas*. Buenos Aires: Lajouane, 1893, pp 163-179.

pasatiempo, se convierte ahora en el eje fundamental que articularía el sistema literario. Luego de sugerir que los dos caminos posibles para la novela nacional serían la novela histórica o la novela social o de costumbres, Quesada le aconseja a Monsalve que por su juventud sería imposible que pudiera seguir las huellas de las narraciones históricas de Mesonero Romanos, inclinando la balanza, por lo tanto, hacia la novela de costumbres: “parecería, pues que no le queda al novelista argentino sino la novela social o de costumbres” (Quesada, 1893: 169). Finalmente, propone como modelo el realismo español de autores como José María Pereda, Benito Pérez Galdós, Juan Valera y Pedro Luis de Alarcón.

Hay que destacar que para Quesada la novela debe seguir el legado del realismo peninsular. Esta escuela literaria tuvo al parecer en Buenos Aires más fuerza de lo que la crítica ha estado dispuesta a concederle cuando basa la modernización de la prosa literaria en el Río de la Plata en la introducción, primero, del naturalismo francés y luego del modernismo de Rubén Darío y José Martí. Por esta razón va a elegir a un escritor como Carlos María Ocantos para ocupar el trono –vacante según Quesada- del novelista nacional. Como ya hemos anticipado, el costumbrismo es uno de los caminos posibles para los escritores del ochenta. Literatos que pese a su talento, no consiguen plasmarse en novelistas; literatos cuyo estilo revela al novelista futuro: la idea de la novela aparece dominando las valoraciones de la prosa narrativa.

Si las dificultades de *La gran aldea* para alcanzar el rango privilegiado de novela justifican por sí solas la desvalorización de la obra, por el contrario, en el caso de *Fruto vedado* su inclusión dentro del género novelístico es una prueba fehaciente del reconocimiento unánime brindado por la crítica. De esta manera, la obra de Paul Groussac, de acuerdo al juicio del *Anuario Bibliográfico*, “merece bien el título de novela”, puesto que “presenta las condiciones típicas de la moderna novela de costumbres” aunque sin dejar de lado “sus rasgos de descripción naturalista” (Navarro Viola, 1885: 229). De igual modo, en una reseña del diario *La Prensa* se observa con beneplácito que Paul Groussac se haya lanzado al campo de la novela y que haya podido penetrar “con cierta desenvoltura

y confianza en sí mismo en ese terreno peligroso, donde la mayor parte de nuestros escritores han escollado por falta de preparación”.⁵¹ Una vez más se recurre a un conjunto de carencias como ‘falta de preparación’, ‘falta de tiempo’, ‘falta de apoyo’: todas éstas son razones más o menos equivalentes para explicar la ausencia de novelistas atendiendo a la escasa profesionalización de los letrados. De igual modo, Martín García Mérou, en el momento de atribuir méritos, califica a *Fruto vedado* de “novela argentina, pues está inspirada por nuestra naturaleza, nuestras costumbres, nuestra vida política y social”.⁵² Como en el caso de *La gran aldea*, desde las páginas de *El Diario* Sam Weller encuentra en *Fruto vedado* más errores que aciertos: una profusión de descripciones demasiado detallistas que interrumpen la continuidad de la narración y no siempre aparecen debidamente justificadas, la poca flexibilidad del estilo, pero sobre todo, el espectáculo poco simpático de una mujer americana que “va arrastrando por las calles de París y por las piezas de los hoteles públicos, el honor de la matrona, el pudor de la mujer, los afectos de esposa y madre”.⁵³ El crítico añade que este espectáculo no puede considerarse una costumbre argentina como el subtítulo de la obra parece sugerirlo.

En cuanto a *Pot-pourri*, todo el espectro de la crítica, desde las reacciones más enconadas hasta las más fervorosas adhesiones coincide en situar esta obra fuera del género novelístico. El *Anuario Bibliográfico* le dedica una reseña considerablemente más extensa que las habituales. Esto indicaría la importancia que tuvo la aparición escandalosa de la primera obra de Eugenio Cambaceres entre sus contemporáneos, cuya publicación es calificada por el reseñista como un “éxito ruidoso” que promovió opiniones contradictorias y hasta enconos personales, aventurándose a derivar la dureza de la crítica del hecho de que “fueron muchas las personas a quienes la sátira ha desnudado en público”. Afirma,

⁵¹ Tito, “Fruto Vedado” en *La Prensa*, 10 de octubre de 1884.

⁵² Juan Santos (seudónimo de Martín García Mérou), “La novela en el Plata: *Fruto vedado*”, en *Sud-América*, 3 de marzo de 1885

⁵³ Sam Weller, “Novedades literarias: *Fruto vedado (costumbres argentinas)*”, *El Diario*, 10 de octubre de 1884, p.1

además, que esta obra no sería una novela propiamente dicha, sino unas *causeries* escritas en un estilo ligero y familiar con todo el atractivo de una conversación de salón salpicada constantemente de chistes y anécdotas auténticas, de chismes y reminiscencias. Algunos capítulos descosidos de esta “amena conversación” incluirían, sin embargo, “algunos retratos que se aproximan a la moderna escuela realista entre los que se destacaría “la tradición fotográfica de un conocido político” (Navarro Viola, 1883: 297-299). Para finalizar, objeta la abundancia de incorrecciones gramaticales y el abuso de expresiones extranjeras. Hay que destacar que la inclusión en la obra de las diversas variantes de la oralidad, procedimiento que en los últimos años ha sido considerado por la crítica como el signo de una fuerte innovación formal (Ludmer, 1999; Iglesia, 2003), fue leída por los autores contemporáneos como un recurso familiarizado con una práctica literaria orientada hacia las inflexiones orales de la lengua periodística de la época.

En su reseña dedicada a *Pot-pourri*, Ernesto Quesada sostiene que “es un libro de espíritu enfermo”, cuyo estudio de costumbres carece de alcance filosófico y propósito moral. Destaca de igual forma que debe ser incluido en el género de las memorias íntimas. Pese a ello, no deja de subrayar sus filiaciones naturalistas: “predomina en este libro el realismo tomado por el lado más infecto”, cuyo lenguaje “es extractado totalmente de la escuela de *Nana*” (Quesada, 1882b: 569-571). Esta obra no sería para Quesada la tentativa más atrevida de la literatura argentina sino “la deforme imitación de la literatura francesa de que Zola es iniciador, escuela realista, que vive del retrato al natural, de la reproducción de la vida real con todas sus sombras, diciendo verdades que el arte pudoroso cubre siempre con un velo” (Quesada, 1882b: 570). Si las narraciones ficticias tradicionalmente habían sido condenadas por su tendencia a distorsionar la realidad con sus excesos imaginativos, el naturalismo por el contrario sería pernicioso por su capacidad para reproducir con fidelidad la vida real, lo cual se traduce en términos morales como un “atentado al pudor”. Esto es, si para Benigno Lugones las ventajas del naturalismo residían en sus aptitudes para representar con fidelidad la vida social, esta característica resulta para Ernesto Quesada un aspecto

negativo que amenaza el orden social. “Preciso es que el pudor tenga su culto y que las miserias humanas no se exhiban en su pestilente repugnancia”(Quesada, 1882b: 571). Esto se debe a que para Benigno Lugones la narración naturalista es una excelente herramienta para indagar los problemas sociales de los sectores populares, mientras que para Quesada es perjudicial cuando es utilizada para criticar a los sectores más encumbrados de la sociedad.

La amenaza, entonces, que percibe Quesada en esta tendencia del realismo es “el peligro en revelar los misterios de la vida íntima”:

Hay verdadero peligro en fotografiar las personas y vender estas fotografías, cuando se va a buscar a los personajes en el retiro misterioso y muy privado de una alcoba, y se les quita el traje delante de la multitud, ávida siempre de ver lo que a veces es el honor de una mujer, la quietud de un hogar! Cuando la letra de molde ha puesto en evidencia con ese realismo que no encubre nada, que pinta tal cual es la vida con sus deformidades y sus errores, ciertamente que debe temerse por la paz de todos. La vida privada no puede servir al novelista para sus cuadros ni al rentista para divertir su ociosidad; porque hay peligro en revelar los misterios de la vida íntima. Hay un pudor convencional que no permite que ni los criados penetren cuando los patrones se lavan —¿no es verdad? Pues el público no puede entrar en el gabinete de la mujer ni en la alcoba de un hombre, cuando de esa mujer y de ese hombre se hace una fotografía al desnudo y se lanza luego al mercado para venderla!” (Quesada, 1882b: 571).

La capacidad del método realista para representar la vida en todos los detalles puede resultar, a juicio de Ernesto Quesada, un elemento perturbador del orden social cuando la presencia del mercado altera este frágil equilibrio, “los patrones” se vuelven el objeto de la representación realista y se transgreden de esta manera las normas del pudor convencional que garantizan en un hogar decente las jerarquías entre señores y criados. La alarma de Quesada proviene, entonces, de

los efectos vulgarizadores del mercado. Aquí se reedita la paradoja que parece tener atrapados a los literatos de 1880: si por un lado Quesada se lamenta de la frugalidad de la producción literaria nacional adjudicándola a la escasa presencia de un mercado cultural y literario de calidad, por otro lado se alarma frente a los efectos de los primeros atisbos de su formación.

En una severa reseña publicada en el diario católico *La Unión*, Pedro Goyena considera a *Pot-pourri* como una “especie de larga conversación o cuento con digresiones”.⁵⁴ El tono del artículo es polémico: un argumento dirigido contra el hombre focalizado principalmente en la contradicción que significa que un *dilettante*, un rentista que no tiene en qué ocuparse pueda abrazar la carrera literaria. Lo que actúa como telón de fondo en el ataque de Pedro Goyena es un debate que se pregunta en qué debe consistir una carrera literaria en un mundo cultural que aún carece de modelos establecidos. En la década de 1880 no se sabe a ciencia cierta cuáles son los pasos necesarios ni qué condiciones se tienen que cumplir para ir forjando una carrera de escritor. Algo como lo que va a hacer Rubén Darío en la década de 1890 y veinte años después Manuel Gálvez. En consecuencia, Goyena piensa que la disponibilidad del rentista es un obstáculo para la práctica literaria, cuyo resultado sería “un libro escrito con la mayor despreocupación de todo lo que sea plan, enlace o estructura”, puesto que escribir un libro para matar el tiempo no sería el mejor modo de comenzar una carrera literaria. Por otra parte, aduce Pedro Goyena, resulta también incongruente que alguien a quien todos conocían como un estudiante distinguido y un brillante orador en el parlamento haya producido “unos cuantos folletines deshilvanados para formar un volumen”. Una vez más, el folletín aparece caracterizado como un paso en falso del literato.

La severidad de esta reseña va a dar pie a una polémica desarrollada en las páginas de *El Diario* que se inaugura con una carta de Cambaceres a Goyena

⁵⁴ Pedro Goyena: “Pot pourri”, en *La Unión*, 11 de noviembre de 1882. Este artículo aparece recopilado en Fritzsche, Teresita Frugoni de (Comp.) *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires, UBA, 1966.

publicada el 31 de enero de 1883. La respuesta del crítico no se hace esperar y al día siguiente aparece una réplica iracunda que procura desbaratar uno por uno cada argumento de Cambaceres y hasta insinúa que en la carta de este último cree percibir el atisbo de una calumnia. Finalmente, el novelista le responde con una carta aparecida el 2 de mayo de 1883 -no olvidemos que por entonces está en París- tratando de atemperar, no sin ironía, los ánimos del “más acerbo de sus críticos”. El rasgo más notable de esta polémica es el tono personal de la disputa. Por cierto, lo que se debate es si uno de los contendientes falta a la verdad o si el otro se enfurece sin motivo y, por tanto, se deja a un lado la discusión de las ideas estéticas. El debate literario no parece ser más que un remedo de esa otra confrontación de la vida política de la década de 1880 que tiene a Pedro Goyena del lado de los católicos y a Eugenio Cambaceres en las filas de los liberales. La polémica carece de especificidad literaria y no desentona con los habituales y por momentos feroces cruces de palabras que tienen lugar en la prensa política de la época.

A semejanza de *Pot-pourri*, *Música sentimental* tampoco sería una novela para el *Anuario bibliográfico*, sino “interesantes charlas de costumbres contemporáneas”, aunque, a su juicio, responde más al desarrollo de un plan meditado y bien concebido.

Tal como había sucedido con *La gran aldea* y *Fruto vedado*, Sam Weller publicó en *El Diario* una extensa reseña dedicada a *Música sentimental*.⁵⁵ La nota es a todas luces elogiosa, lo que permite constatar que la consagración de Cambaceres en la prensa porteña es anterior al artículo de Martín García Mérou de 1885 y que no proviene tan solo del diario *Sud-América*. El aporte fundamental de la segunda obra de Cambaceres, en la opinión de Sam Weller, reside en la elaboración de un lenguaje literario que representaría en todos sus matices la lengua oral de la ciudad de Buenos Aires. El crítico, por lo tanto, subraya “ese lenguaje familiar, confidencial, juguetón, salpicado de palabras y frases francesas,

⁵⁵ Sam Weller, “Música sentimental (silbidos de un vago)”, *El Diario*, 29 de septiembre de 1884, p. 1.

sembrado de expresiones que se comprenden únicamente por porteños, compuesto en el teatro, en el hotel; corregido en las plazas, en los clubs, en las reuniones familiares” (*El Diario*, 29/9/1884). La novela registra en su opinión los más variados matices de una lengua que se usa en los diferentes espacios urbanos. Esta lengua “llana, confidencial, sencilla”, resultaría familiar para quienes, acostumbrados a “la literatura liviana del periódico” (*El Diario*, 29/9/1884), rechazan “las frases campanudas, retumbantes, retóricas”. Dicho de otro modo, esta lengua literaria aparece orientada hacia el registro oral porteño, que no es otro que el de cierto tipo de prensa encabezada por los periódicos *Sud-América* y *El Diario*.⁵⁶ Es entonces la lengua la que posibilita la mimesis: “Por eso los *Silbidos de un vago* se buscan, se leen, se asimilan, porque se adaptan a nuestra verdadera naturaleza; son el eco fiel de nuestras costumbres en el fondo, en el lenguaje, en el estilo; forman la verdadera literatura de carácter y aspecto nacional y más que nacional, porteño” (*El Diario*, 28/9/1884).⁵⁷ Aquí es dónde, a mi juicio, se abre la brecha con Ernesto Quesada, quien se alarmaba de que la vida íntima de las familias porteñas fuera objeto de la representación realista. En cambio Sam Weller subraya la representación realista de la lengua de la intimidad, del registro oral y familiar de Buenos Aires. En consecuencia, se aleja de la ponderación moral acerca del pudor de la familia burguesa. Pero también se aleja de Ernesto Quesada porque considera que los rasgos particulares de una literatura residen en la lengua literaria representada, verdadero reflejo de una cultura, antes que en el contenido. En otras palabras, el carácter nacional de la obra de Cambaceres residiría en la representación del habla porteña. Sam Weller tampoco considera a *Música sentimental* como una novela: “Cuento, narración, descripción, conato de novela, consejos de hombre práctico en los azares de la vida, moral, filosofía, diálogos,

⁵⁶ En la escena de la lectura de diarios durante el viaje en tren a la estancia de su amigo Juan, el narrador de *Pot-pourri* destaca el estilo ágil, moderno de *El Diario*, en contraste con el estilo hinchado y retumbante del resto de los periódicos porteños (Cambaceres 1956: 50).

⁵⁷ El carácter urbano de las novelas de Cambaceres su funda, según Sam Weller, en la lengua antes que en los asuntos. En este sentido, *Sin rumbo* seguirá siendo una novela urbana, aun cuando su protagonista pase largas temporadas en su estancia.

retratos, todo eso se mezcla, se confunde en una música suave, continua, armoniosa, llana y variada” (*El Diario*, 28/9/1884). Por lo tanto, excluir esta obra del género novelístico no impide que sea considerada como uno de los puntales de la incipiente literatura nacional. Finalmente, el crítico destaca el carácter pedagógico de la obra, al reconocer en Cambaceres al moralista satírico:

El autor acompaña paso a paso a la juventud inconsciente, explica, aconseja, corrige, reprende, hierde con sátira, alienta con su ejemplo, incita con su palabra, instruye, se complace, siguiendo todas las peripecias de la vida, los trances desgraciados, la buena y la mala suerte, el bien y el mal como en nuestro tiempo se concibe y se practica (*El Diario*, 28/9/1884).

Un día después, Miguel Cané, por el contrario, juzga con severidad a *Música sentimental*, calificándola con malicia como “un despilfarro de talento” y “un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia”,⁵⁸ porque el arte, para Cané, debe poseer un propósito moral, o, en otras palabras, debe ser un instrumento mediante el cual una minoría cultivada difunde una concepción de la vida que se alza como una barrera moral frente al materialismo implicado en la modernización. En este sentido, a diferencia de Sam Weller, Cané no entrevé la sátira moral, sino que vislumbra en el registro realista de la obra un obstáculo considerable para la educación moral de la sociedad que, para Cané, es uno de los propósitos fundamentales de la literatura y el arte:

Toda la escuela a que *Música sentimental* pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, es un atentado no tanto contra la moral, sino contra el buen gusto, la educación intelectual de la sociedad, tosca por naturaleza y que necesita el espectáculo constante de las cosas bellas para no caer en una

⁵⁸ Miguel Cané, “Música sentimental”, *Sud-América*, 29 de septiembre de 1884, p. 1. Artículo recopilado en Cymerman, Claude *Diez estudios cambacerianos*. Rouen, Universidad de Rouen, 1993.

degradación de forma y fondo que haría imposible la vida para el autor mismo como para todo hombre delicado. ¿Que hay belleza brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores? (*Sud-América*, 29/9/1884).

La idea de “escribir para el público” induce a Cané a trazar con claridad los límites entre los pares escritores y el público en general: por un lado, se hallarían los amigos que leen el manuscrito de *Juvenilia*; y por otro, aquéllos que acceden al libro una vez publicado.⁵⁹ El marco de esta división de los lectores permite comprender su crítica de *Música sentimental* y del naturalismo francés:

Los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar podremos tal vez apreciarla; el público (cuando se publica un libro es para él, si no el manuscrito bastaría), el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance (*Sud-América*, 29/9/1884).

La nítida línea demarcatoria entre “los que sabemos lo que cuesta escribir”, es decir, Miguel Cané y sus pares, y el público, es clave para entender su crítica del naturalismo, cuya estética no resultaría adecuada para los propósitos pedagógicos que el autor de *Juvenilia* tiene reservados para el arte. Por esta razón, los miembros de ese círculo letrado, aquéllos que serían capaces de leer los manuscritos de sus pares, no sólo salen incólumes de los textos naturalistas, sino que hasta incluso podrían apreciar su belleza. Pero el resto de los lectores cultos, quienes frecuentan

⁵⁹ Dice Miguel Cané en el prólogo de *Juvenilia*: “¿Por qué publico estos recuerdos, destinados a pasar sólo bajo los ojos de mis amigos? En primer lugar porque aquellos que lo han leído me han impulsado a hacerlo, a llamarlos a la vida después de dos años de sueño” (Cané 1993: 45).

los salones y leen las novedades literarias podrían tomar las creaciones del patricio Cambaceres como modelo de conducta e, incluso, de buen gusto.⁶⁰

Cambaceres, tipo del *gentleman*, habla de esas cosas en un libro, y cualquiera se creará justificado, por tan culto modelo, para hablar de ellas en un salón. ¿Piensa evitar que los jóvenes argentinos vayan a lugares de perdición? ¡Bah! Es simplemente prurito y eso me irrita (*Sud-América*, 29/9/1884).

Cabe agregar que los alcances pedagógicos del arte, para Cané, nunca van más allá de los límites de este público culto, pues sus preocupaciones se concentran en la educación de los sectores dirigentes y no en la formación del ciudadano. Esta polémica en torno de los propósitos morales de la literatura continúa, como veremos en el capítulo 4, en su novela *De cepa criolla*, donde el protagonista, Carlos Narbal, se erige en una figura que se contrapone a la imagen Eugenio Cambaceres y al héroe de *Música sentimental*.

Un año después, en ocasión de la publicación de *Sin rumbo*, Cané vuelve a arremeter contra Cambaceres y despliega, una vez más, una serie de objeciones de orden moral, advirtiendo lo peligroso que puede resultar que un patricio como él, en lugar de colocarse como un modelo de conducta para el resto de la sociedad, tal como su destacada posición parece imponerle, se empeñe con sus producciones literarias en copiar los vicios y las lacras que parecen afligirla. Pues el propósito moral del arte debe consistir, para Cané, en ofrecer modelos ideales de belleza que puedan traducirse con facilidad en modelos de conducta.

A la vez, Cané relativiza la imagen de Cambaceres como autor de obras literarias:

⁶⁰ En este sentido, Alejandra Laera afirma que “en la crítica de Cané, no es la imaginación la que se produciría el desenfreno de los lectores, sino una descripción naturalista que, al legitimarse en la posición social del autor (el *gentleman*), es tomada como ejemplo de un modo de hablar y como permiso de una conducta a seguir” (Laera, 2004:166).

Enfermo, hastiado, sin pretensión literaria, como si hablara con un amigo, en el mismo lenguaje familiar y criollo, escribió veinte páginas... Al día siguiente escribió otras veinte y al cabo de un mes tenía un libro que tituló *Silbidos de un vago*.⁶¹

En esta escena de comienzos imaginada por Cané hay que destacar la velocidad, la facilidad que se le atribuye al flamante escritor, cuyo arte consiste en darle forma a una lengua literaria a partir de los materiales orales de las tertulias familiares. Nótese que la lengua literaria de Cambaceres, según sus primeros críticos, tiene su origen en las reuniones familiares y en las charlas entre amigos en los clubes exclusivos. Es una lengua de ciudad, hablada en los interiores urbanos. En contraste, la lengua literaria de Fray Mocho, quien por esos años colabora en el diario *Sud-América*, se compone a partir de los materiales orales de la calle: es la lengua de los vendedores ambulantes, los canillitas, etc. El predominio de una oralidad interior y familiar sobre otra exterior y callejera se extiende en las novelas de Cambaceres a la representación de los espacios urbanos, en los que prevalecen, como veremos en el capítulo 3, los interiores sobre la descripción detallada de la vida en las calles. Cambaceres, además, escribiría “sin pretensiones literarias”, por capricho, insinuando un derroche de talento que le impediría participar de cualquier circuito económico de bienes culturales. Este no parece ser para Cané el modo más conveniente de comenzar una carrera literaria, en la que un escritor con “pretensiones literarias” debe interpelar a un público heterogéneo en un lenguaje con una amplitud tal que pudiera incluirlo en una comunidad. Dicho de otro modo: no se puede construir una literatura nacional a partir de la *causerie* y dirigiéndose a un público restringido por un criterio de clase. El diagnóstico es exacto, pero Cané parece estar hablando de sí mismo y de muchos de sus viejos amigos, como

⁶¹ Miguel Cané: “Los libros de Eugenio Cambaceres. A propósito de *Sin rumbo*”, en *Sud América*, 29 de octubre de 1885. Este artículo aparece recopilado en Teresita Frugoni de Fritzsche, 1966.

Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla, antes que de Cambaceres. Por otra parte, surge de nuevo la paradoja que habíamos visto implicada en el juicio crítico sobre *La gran aldea*: Cané condena la escritura de Cambaceres asociándola al ocio del rentista sin pretensiones literarias, pero a la vez reprueba las semejanzas de *Pot-pourri* con aquellas representaciones realistas que se venden en el mercado. Una vez más se enjuicia la carencia de profesionalización literaria y al mismo tiempo se condena uno de los caminos para alcanzarla.

Por último, Cané sostiene que Cambaceres es un escritor sin estilo, aspecto que para él constituye la esencia de la literatura, en tanto un estilo literario es el reflejo de un estilo de vida aristocrático.

En conclusión, los efectos perniciosos de las obras de Cambaceres residirían en que, en vez de dar forma a un estilo de vida que se constituya en un modelo a imitar a través del estilo literario, se contentarían con exhibir los vicios sociales mediante un lenguaje que reproduce formas de hablar inadecuadas, y la gravitación de estas obras estaría fomentada porque un patricio como Cambaceres aparece legitimando su uso y expansión.

La réplica a los ataques furibundos de Cané no se deja esperar y es Martín García Mérou quien recoge el guante y le responde a su antiguo amigo y protector con un artículo que aparece en el mismo diario el 7 de diciembre de 1885. Persistiendo en la polémica, la nota adopta la forma de un alegato y va desactivando, una a una, las explosivas acusaciones que habían sido arrojadas sobre el novelista. En primer término, García Mérou sostiene que la ‘leyenda escandalosa’ tejida en torno de la primera obra de Cambaceres se debe a la envidia que su éxito de ventas provocó sobre ‘el pequeño gremio literario’:

Así, Cambaceres ha tenido que luchar secretamente con el pequeño gremio literario, herido por el auge de sus novelas. Se necesitaba demostrarle que él era un advenedizo en nuestro mundo literario, que no había pasado por la iniciación sagrada, recibiendo el humo de incienso de los gacetilleros amigos, ni se había sometido al fallo de las camarillas que reparten la

popularidad y se reservan el derecho de dar patentes de genio a sus neófitos más queridos. La venta de su primera novela, los ejemplares corriendo de mano en mano, el estilo sin escuela de aquellas páginas acres e interesantes, produjeron, ante todo, un movimiento de asombro (García Mérou 1886:72).⁶²

Cuando García Mérou reconstruye los hechos de la ‘leyenda escandalosa’ de *Pot-pourri* parece tener en mente dos formas antagónicas de consagración: ‘el humo de incienso de los gacetilleros amigos’, y ‘los ejemplares corriendo de mano en mano’ y, por lo tanto, dos lógicas de funcionamiento del mundo intelectual diametralmente opuestas: una tradicional, que parece asentarse en las redes amistosas de una prensa que asume un perfil doméstico, y otra más moderna, que obedece más bien a las sanciones del mercado, donde la aceptación del público impulsaría el rechazo de los críticos. En este caso lo relevante, más allá de los dudosos ejemplares corriendo de mano en mano, es que para García Mérou la piedra del escándalo resulta ser el éxito de ventas. En otras palabras, el escándalo de *Pot-pourri* reside no sólo en las indecorosas revelaciones de las intimidades de la elite, sino también en el presunto surgimiento de una instancia de consagración que, prescindiendo del rol de los agentes tradicionales del mundo intelectual, privilegia el papel desempeñado por el incipiente mercado literario.

En segundo lugar, frente a la consideración “en el salón y en el club, en las reuniones familiares como en el seno de la amistad” de Cambaceres como “un *outlaw* que combate todas las creencias e insulta todas las virtudes” (García Mérou, 1886: 84), García Mérou rescata su ‘pintura exacta de la realidad’, asimilándolo a la larga tradición de moralistas satíricos que remonta hasta Aristófanes y Plauto. De manera que ‘sus análisis morales’ sacan a la luz “todas las malas pasiones, las escorias y los detritus de una naturaleza enlodada, como el

⁶² Martín García Mérou: “La novela en el Plata: Pot pourri, Música sentimental, Sin rumbo (estudio), en *Sud América*, 7 de diciembre de 1885. Este artículo aparece recopilado en Martín García Mérou, *Libros y autores*. Buenos Aires, Lajouane, 1886.

cirujano revuelve con las pinzas la herida recién abierta, hasta extraer el plomo y las esquirlas incrustadas en la carne viva” (García Mérou, 1886: 84). Esto último es uno de los puntos fundamentales del eje que recorre la polémica acerca del naturalismo en general y *Pot-pourri* en particular: el presunto efecto perjudicial de la representación realista de los vicios sociales. Debemos recordar aquí que Ernesto Quesada había condenado *Pot-pourri* por inmoral, porque decía “verdades que el arte pudoroso cubre siempre” (Quesada, 1882b: 570). En contraste, García Mérou ratifica los propósitos morales de la obra de Cambaceres, situándola, al igual que Sam Weller, en la tradición de los moralistas satíricos.

Para finalizar, García Mérou subraya dos rasgos distintivos: primero, la creación de un medio, la vida de la “clase elevada” de Buenos Aires; segundo, el hallazgo de una lengua literaria a partir del habla de esa clase, con una mezcla de la jerga de los paisanos y vocablos extranjeros: “el *argot* semi-francés, semi-indígena de la clase elevada son los retazos que forman la trama de ese lenguaje pintoresco, hábilmente manejado, genuinamente nacional, en que están escritos los libros de que nos ocupamos” (García Mérou, 1886: 88). En este sentido, no hace otra cosa que reiterar lo que a esa altura era un juicio compartido por la mayoría, porque este aspecto de la lengua literaria de Cambaceres ya había sido destacado por los primeros críticos de *Pot-pourri* - Pedro Goyena y el *Anuario Bibliográfico*-, y confirmado por Sam Weller en su reseña de *Música sentimental*.

En resumen, la recepción contemporánea de las novelas del ochenta aparece articulada por tres problemas fundamentales: el del género, en la tensión con el cuadro de costumbres; el de la moral o pedagogía social, en cuanto a los atributos que debe poseer una literatura que se propone como modelo; y el de la lengua, en relación con la fundación de una literatura nacional que tome como criterio de diferenciación la lengua literaria.

En la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Ernesto Quesada no deja de insistir en la importancia de la novela para la formación de la literatura nacional. Sin embargo, son pocos los novelistas que encuentran en las páginas de esta revista una fuente de apoyo y difusión para sus producciones literarias. La excepción es

Carlos María Ocantos, el escritor elegido por Quesada para ocupar el trono, vacante en su opinión, de genuino novelista nacional. Por esta razón, dos de sus novelas, *La cruz de la falta* y *León Zaldívar* aparecen reseñadas en la revista, y en la entrega de abril de 1884 se publica el anticipo de una novela suya, “Miss Alice”.⁶³ Si en 1883 Quesada había encontrado en el joven autor la fibra del novelista, a pesar de las imperfecciones de su primera obra, cinco años después descubre en *León Zaldívar* “una verdadera novela argentina” y merced a los progresos evidenciados durante ese tiempo anticipa que en breve “la literatura argentina tendrá esa *rara avis* de que tanto tiempo ha carecido: un *genuino* novelista nacional” (Quesada, 1893: 325). Aunque cuando Quesada lanza semejante afirmación, Cambaceres ya ha publicado sus cuatro novelas, nuestro crítico parece ignorarlo luego de su airada reacción a propósito de la salida de *Pot-pourri*. Ocantos es el autor elegido por la *Nueva Revista de Buenos Aires* porque su estética, anclada en el costumbrismo peninsular, puede prescindir del naturalismo para desplegar un espejo amigable donde pueda reconocerse una clase social.

La publicación de *Irresponsable*, como hemos visto, desencadena una serie de comentarios firmados en los diarios *La Nación* y *La Prensa*. Graciela Salto ha reconstruido y comentado este debate, señalando que estaría centrado antes en las tesis científicas de Podestá que en los valores estéticos del texto.⁶⁴ Observa también que mientras Juan Cousteau discute la conformación del personaje a partir de la teoría sobre la influencia del medio ambiente, Eduardo Saenz lo hace desde la teoría de la herencia; y, por último, Norberto Piñero, desde la psicología experimental.

En el debate entre Piñero y Podestá, agrega Salto, el jurista observa que en la novela el propósito costumbrista prevalece sobre el ejemplar, porque el “hombre de los imanes” no puede ser ejemplo de teoría científica alguna aunque pueda ser

⁶³ Ocantos, Carlos María, “Miss Alice”, en *Nueva Revista de Buenos Aires*, tomo X, 1884.

⁶⁴ Sigo la argumentación de Graciela Salto (1999).

considerado un personaje literariamente verosímil. En los argumentos de Piñero resonarían los debates del Segundo Congreso de Antropología Criminal celebrado en París en 1889, donde la delegación francesa habría enfatizó la influencia del medio, mientras que la italiana hizo prevalecer lo orgánico. “Este debate tenaz y minucioso en torno de las teorías científicas”, finaliza Salto, “que explicarían la configuración del “hombre de los imanes”, pone de manifiesto hasta qué punto un personaje de ficción era leído en la época como un caso clínico no ficcional, y cómo la discusión de las teorías científicas podía interesar, además, al público de los diarios de mayor circulación”. Como en el caso de las polémicas entre Pedro Goyena y Eugenio Cambaceres y entre este último y Miguel Cané, el debate en torno del “hombre de los imanes” no concierne a cuestiones específicamente literarias o estéticas, y, así como en las anteriores ocasiones se habían desplegado asuntos políticos, ahora los problemas discutidos son de índole científica.

En las disputas cuyos puntos fundamentales son estéticos o literarios es posible reconocer las marcas de una conciencia cada vez más clara de la carrera del hombre de letras como una profesión literaria por parte de escritores y críticos. Sin embargo, durante la década de 1880 los debates específicamente literarios todavía resultan muy escasos. Esto demuestra, como se verá a continuación, que las imágenes de novelistas, si bien adoptan numerosos rasgos modernos, también persisten en exhibir rasgos tradicionales y, en consecuencia, todavía no pueden ser asociadas con la carrera literaria del escritor profesional.

1.5. Imágenes de escritores y carreras literarias

La figura del novelista cobra fuerza a medida que la aparición de novelas a cargo de personalidades de renombre como Lucio V. López, Paul Groussac y Eugenio Cambaceres gana continuidad. Estas incursiones de los patricios porteños son un signo de que este ‘género ligero’ va desplazando a la poesía y comienza a ser concebido como la base de la literatura nacional. Ante el espejo de las literaturas nacionales europeas, se ve en la novela la manifestación cultural de las naciones civilizadas y a la vez un género que permite reflejar las costumbres como también desplegar un análisis crítico de todos los aspectos de la sociedad contemporánea. El grupo de letrados que acompaña el proceso de transformación social impulsado por el Estado modernizador en la década de 1880 participa de los debates y polémicas en torno del entramado institucional de la nación moderna: las leyes de Capitalización de Buenos Aires, de Matrimonio Civil, de Educación Pública, de Inmigración, etc. y encuentra en la novela un instrumento adecuado de intervención pública. La prosa narrativa del ochenta es, por lo tanto, algo más que la reacción de una clase dominante que comienza a percibir sus signos de debilidad y agotamiento ante el surgimiento de nuevos sujetos sociales. Es el testimonio de la voluntad de un proyecto político en donde todavía tienen cabida los intelectuales para constituir un orden social a partir de un poder estable y persistente.

La muy buena acogida que tuvo *Pot-pourri* entre el público lector de Buenos Aires dio lugar a dos ediciones más. Una casi inmediata y la otra a los pocos meses. Esta última edición, la tercera, difiere de las anteriores porque se le ha añadido un nuevo prólogo, titulado “Dos palabras del autor”, en el que se ejerce una defensa vehemente a las críticas adversas que la obra ha recibido, en especial la reacción airada ya mencionada de Pedro Goyena, por entonces un crítico de peso en el mundo literario de Buenos Aires.

El éxito de ventas y el escándalo moral; las polémicas abiertas por la recepción crítica de la prensa periódica, profundizadas por las réplicas

provocadoras de una serie de cartas abiertas aparecidas también en la prensa; el tono irónico y combativo del nuevo prólogo, junto con las sucesivas escenas de iniciación literaria desplegadas tanto en los prólogos como en el propio texto, pueden llevar a pensar que la imagen de escritor que cada uno de estos episodios contribuye a configurar forma parte de un conjunto de estrategias tendientes a delinear una carrera literaria que trataría de aprovechar al máximo los beneficios de la polémica y el escándalo. Sin embargo, no todos los pasos dados por Cambaceres dejan entrever la convicción de la necesidad de una carrera literaria con un acentuado perfil profesional, capaz de sostener su proyecto creador. Por ejemplo, se marcha a Europa poco después de la aparición del libro, restándole a su obra todo el apoyo que su presencia en Buenos Aires pudiera brindar. No lleva a cabo ninguna campaña periodística a partir del ejercicio de la crítica, como tampoco va a escribir sus memorias de escritor.⁶⁵ Es indudable que en los primeros pasos de la obra de Cambaceres se pone de manifiesto la construcción de una imagen de novelista. Pero esta imagen no se concibe ni se legitima en relación con un público anónimo que financia y sanciona con la compra del libro el trabajo literario. Por esta causa Cambaceres no se defiende de sus críticos alegando los ejemplares vendidos. La fuerte relación entre la profesionalización del escritor, la autonconciencia de su carrera literaria y la imagen de novelista que se vuelve necesaria en las sociedades modernizadas no aparece en Cambaceres nítidamente condensada en estos términos, y ni siquiera planteada en un plano imaginario como aspiración. Como veremos más adelante⁶⁶, la imagen de escritor que construye Cambaceres combina rasgos emergentes con residuales. En consecuencia, la imagen que se pone en escena en los prólogos de *Pot-pourri* no implica necesariamente la voluntad de la puesta en marcha de una carrera literaria por la senda de la profesión de las letras. En primer lugar, aventa toda relación de

⁶⁵ Por el contrario, la correspondencia entablada con Miguel Cané y Martín García Mérou revelaría el ejercicio de estos géneros complementarios que contribuyen al desarrollo de una carrera literaria, pero sólo son cinco cartas aunque no se sabe si el resto se habrían perdido.

⁶⁶ Véase capítulo 4.

la escritura con el trabajo y el dinero “Vivo de mis rentas y nada tengo que hacer. Echo los ojos para matar el tiempo y escribo”. En segundo lugar, el polémico prólogo de la tercera edición se abre con el alegato de la necesidad de defender su “nombre, fama, reputación”, en peligro a causa de las reacciones adversas suscitadas por su primera obra. La reputación es anterior a la obra; no es, por lo tanto, su nombre literario el que debe preservar, sino su buen nombre de patricio porteño. Esto explicaría que las primeras ediciones de la obra hayan aparecido sin firma: había un nombre que no se quería poner en juego en el ejercicio de un género que aún se juzgaba como ligero.

También Lucio V. Mansilla cuenta con un nombre anterior a su obra y al que debe cuidar de la maledicencia. Cuando rememora sus comienzos de escritor, luego de verse obligado a abandonar el Buenos Aires posterior a Caseros, su fisonomía es reconocida en Paraná por unos amigos federales de su familia, quienes de inmediato le brindan toda su protección y le facilitan el reingreso a la vida política, ejerciendo el oficio de periodista en un diario faccioso. La imagen de Mansilla, como la de Cambaceres, es previa a sus comienzos de escritor.

La autonconciencia de una carrera literaria y su formulación explícita como una estrategia que los escritores despliegan para poder ir delineando la continuidad de su proyecto creador son concomitantes de la emergencia del escritor moderno o profesional. Las marcas que exhiben la construcción deliberada de una carrera literaria pueden rastrearse en los materiales dispersos de los géneros de la intimidad (diarios íntimos, correspondencia, relatos y diarios de viaje, memorias de escritor); en las disputas o debates cuyos puntos centrales sean estéticos o literarios; también pueden inducirse en las elecciones genéricas (teatro, novela, poesía, ensayo) y en los significados que cobran estas elecciones; y por último, en las tematizaciones dentro de los textos (ficcional o no) de cuestiones vinculadas con los aspectos materiales del mundo literario (la cuestión de la imprenta, el editor, el papel y la tinta, las cantidades de ejemplares, etc.). En la Argentina, esta convicción de que una carrera literaria se define en términos profesionales recién va a tomar forma con Manuel Gálvez y Roberto J. Payró.

María Teresa Gramuglio ha demostrado que la autoconciencia que Manuel Gálvez tiene de la construcción de su carrera literaria sería una estrategia para alcanzar una posición dominante en el campo literario. Ha subrayado, además, la importancia del papel desempeñado por la novela en el proyecto literario que Gálvez formula de manera explícita en sus memorias de escritor. En ellas, prosigue, “se multiplican las escenas de iniciación literaria” y proliferan “las primeras experiencias de escritura y de ingreso en la carrera de escritor”. Los prolegómenos para ingresar al mundo de la ficción incluirían un plan de novelas que abarcaría los planos más variados de la realidad. Esta estrategia, añade Gramuglio, sugiere “una verdadera ocupación del territorio vacío de la novelística nacional” (Gramuglio 2002: 147).⁶⁷ Por último, destaca que la constante que explicaría las diversas estrategias desplegadas por Gálvez en procura del éxito editorial e institucional sería la certeza de que a través de la consolidación de su figura de novelista sería posible alcanzar una posición dominante en el campo literario.

Asimismo, Verónica Delgado sugiere que en los capítulos “Mi generación (1903-1905)” y “La revista *Ideas* (1903-1905)” de *Amigos y maestros de mi juventud* sería posible leer los problemas referidos a la profesionalización del escritor en el marco del proceso de autonomización literaria, uno de cuyos efectos sería el “reconocimiento del escritor en tanto subjetividad diferenciada socialmente”. En este sentido, subraya Delgado, Gálvez sostiene que la suya sería la primera generación de escritores y para demostrar tal aserto recurre al caso de la generación de Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Carlos Pellegrini y Lucio V. López, quienes habrían sido el ejemplo de una subjetividad social más afín a la del literato u hombre de letras que a la del escritor. Así, para algunos de ellos, la literatura sería una función de la política y para otros, una práctica accesoria, como lo ha observado Noé Jitrik.

⁶⁷ Véase también Gramuglio, María Teresa (1992a) “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral/Ediciones de la Cortada.

En la misma dirección, tanto su carrera como su obra han convertido a Roberto J. Payró en una mención insoslayable a la hora de dar cuenta del proceso de profesionalización del escritor argentino. Miguel Dalmaroni observa que mientras Payró milita en favor de la profesionalización del escritor ficcionaliza en su obra dramática *El triunfo de los otros* numerosos motivos del discurso de los intelectuales acerca de sí mismos y de sus relaciones con la sociedad y mediante las imágenes de escritor que pone en escena procura resolver imaginariamente los conflictos que definen esta relación. Dalmaroni estudia la relación existente entre Payró y el ascenso de las letras argentinas en una serie de episodios que lo tienen como protagonista poco tiempo antes de su viaje a Europa en 1907. En ellos puede identificarse “buena parte de las razones que hacen de Payró un agente decisivo para la diferenciación social de las prácticas literarias y algunos de los rasgos distintivos y de las operaciones de ese proceso” (Dalmaroni, 1997: 194). Estos episodios serían en primer lugar “Las crónicas del día” publicadas en *La Nación* en 1906. Entre los textos principales de la serie se cuentan aquellos que reflejaban una seria preocupación por la situación del teatro nacional y su público y otros relativos a las condiciones laborales del escritor. Estos últimos dieron lugar a una campaña que culminó con la creación de la Sociedad de Escritores. Aproximando las preocupaciones de Payró por la carrera del escritor a las tematizaciones de los problemas del mundo literario en una de sus obras dramáticas, Dalmaroni percibe las contradicciones entre una imagen de escritor vampirizado por la política, el periodismo y el teatro y su contexto de enunciación, ya que por entonces Payró es un dramaturgo y un periodista exitoso, y las interpreta como “una estrategia de autovictimización de los no tan débiles y emergentes literatos” (Dalmaroni, 1997: 196).

En suma, tanto Gálvez como Payró demuestran una plena conciencia de que el desarrollo de una carrera literaria debe consistir en una carrera profesional y que las imágenes de sí mismos que presenten a los otros escritores y al resto de la sociedad pueden transformarse en un territorio adecuado para dirimir los

conflictos que el desarrollo de tal carrera pudiera ocasionar. Antes de ellos, la idea de la profesión del hombre de letras no aparece formulada con semejante claridad.

Esto último puede constatarse con Martín García Mérou, quien en 1891, cuando cuenta apenas con 29 años, publica sus *Recuerdos literarios*. Allí combina escenas de comienzos con retratos de colegas y maestros, con el propósito de destacar y celebrar ese momento de gran actividad literaria y cultural que, a su juicio, tuvo lugar entre mediados de la década de 1870 y fines de la década de 1880. Pero en estas prematuras memorias de escritor, en ningún momento asocia ese florecimiento de la actividad literaria con la profesión o el oficio de escribir. Por el contrario, aquellos escritores evocados en los que la retribución monetaria aparezca como una finalidad, serán las figuras de escritores fracasados de esta galería de sus recuerdos. Más aún, si uno se detiene en las autoimágenes de escritor que, junto con las de colegas y maestros, se despliegan a lo largo de estas memorias, la profesionalización del escritor nunca se presenta como el camino adecuado para la carrera de las letras. Los recuerdos se inician con la narración de los comienzos en el diario *La Nación*, cuando García Mérou sólo tiene quince años:

Inolvidables entusiasmos los de aquella época feliz, en que, sin tener todavía quince años entraba a la literatura por la puerta de la trastienda, encorvado en el oficio manual, corrigiendo en compañía de un poeta chispeante, Casimiro Prieto, las pruebas de *La Nación*, para ascender pronto a redactor de los folletines del jueves, firmados por *Juan Santos*. Impresiones que no se borrarán jamás de mi espíritu las de esa primera relación con los tipos de plomo, las de esa atmósfera de los de tinta de imprimir, y esa agitación incesante, ese hormigueo continuo de colmena afanosa, que excita las imaginaciones más lentas y sirve de inspiración a los temperamentos más apáticos. Mi estadía en el personal de aquel diario, que empezaba entonces a tomar el vuelo que lo ha llevado a la cumbre,

fortaleció en mí la tendencia latente que me impulsaba a la literatura (García Mérou, 1973:32).

Esta escena de iniciación cobra importancia a la luz de los recuerdos porque es el paso previo a su entrada en el mundo de las letras: la redacción del diario es, pues, “la puerta de la trastienda” de la literatura. Su carrera periodística se concibe como un movimiento ascendente: primero “encorvado” corrigiendo las pruebas –oficio que se valida en el recuerdo porque le permite estar en contacto con la poesía, representada en la figura del “poeta chispeante, Casimiro Prieto”. Luego “asciende” a redactor de los folletines; pero aquí no se detiene, porque a veces continúa su escalada para consultar al general Mitre, por entonces en la cúspide de los literatos: “Balbuciente y temeroso, hacía al general Mitre alguna consulta de un punto histórico o literario, consulta que daba motivo para una ascensión por la estrecha escalera de caracol que conducía a las piezas altas de la gran biblioteca” (García Mérou, 1973: 34). Situada sobre la redacción del diario, dominándola, se encuentra la biblioteca, ámbito natural del literato. Y allí, Bartolomé Mitre, exhibiendo y condensando la máxima jerarquía en todas las esferas de la vida pública: general, ex presidente, historiador, literato y director del diario. Sin embargo, el periódico no es aquí una instancia de profesionalización del hombre de letras, sino que resulta un paso previo, el comienzo de un camino que conduce hacia otro lado: a la biblioteca que, como periodista, solo puede visitar de vez en cuando. Por esta razón, el modelo prestigioso a emularse continúa siendo para García Mérou el del político literato, que habitualmente hacía sus primeras armas en la arena política entre los tipos de imprenta de la redacción de un diario.⁶⁸ Este

⁶⁸ Claudia Román ya ha analizado esta escena señalando que García Mérou la sitúa “en el inicio de su biografía cultural y en el inicio de sus memorias –es decir, de un texto que busca rebasar los límites de la autobiografía, para construir un pasado hecho de recuerdos compartidos. En la intersección de ambas dimensiones se dibuja el plano de la redacción del periódico. Lugar de las iniciaciones y del *cursus honorum*, el diario es un espacio que combina sensualidad y prestigio; es el peldaño que permite el pasaje de la niñez a la juventud, al mismo tiempo que se asciende del oficio manual a la posición erguida del redactor; es, por último, lugar en el que se deja un nombre civil para adquirir –al amparo de *La Nación*, es decir, del nombre del diario– un nombre de pluma”. Agrega

modelo aparece representado por la figura del general Mitre y, como veremos a continuación, será también el caso de Lucio V. Mansilla y su ingreso a un diario de Paraná.

Una nueva escena de comienzos confirma esta confluencia de escritura y vida política en el terreno de la prensa periódica. Poco después, recuerda, colabora en el diario católico *La América del Sur* dirigido por Santiago Estrada, órgano de prensa del *Comité Patriótico* destinado a intervenir públicamente en el debate provocado por el conflicto limítrofe con Chile, bregando en contra del tratado de paz con el país trasandino suscrito por el presidente Avellaneda.⁶⁹ Su colaboración consiste en una poesía cívica titulada “A la juventud americana”, escrita por encargo del director del diario y leída por este último en una conferencia patriótica en el teatro Variedades. El ejercicio de la poesía aparece subordinado a las modalidades de intervención pública de las facciones políticas, que cuentan con los diarios como instrumentos de propaganda para incidir en la opinión:

La propaganda enérgica y patriótica de *La América del Sud* logró caldear la opinión, produjo movimientos populares, y acabó por salir triunfante, con el rechazo que sufrió en las cámaras el debatido convenio. En esa lucha tenaz Estrada apelaba a todas las armas lícitas, y reunía todos los elementos. Fue sin duda por eso que me pidió escribiera una composición, *A la juventud americana*” (García Mérou, 1973: 51).

El periodismo, lejos de obstaculizar la carrera de las letras, la impulsa y promueve. Pero esta carrera, a los ojos de García Mérou, nunca parece estar

además que esta escena mostraría “que el nombre de pluma periodístico permite recuperar —prestigiado por un nuevo brillo— su nombre propio, estampado en la portada de los *Recuerdos literarios* de García Mérou”. Por último, indica que el cierre de la cita exhibiría “la reversión de ese movimiento: la carrera de García Mérou se legitima por su iniciación en el diario y el diario connota por haber servido de “plataforma de despegue” al escritor” (Román, 2003b,)

⁶⁹ Para una análisis de la campaña de Santiago Estrada en el diario *La América del Sur*, en contra del tratado de paz con Chile de 1878, véase (Auza, 1965).

asociada con un trabajo por el cual deba recibirse una retribución monetaria. El dinero aparece por primera vez en sus *Recuerdos literarios*, en la evocación de la figura de Gervasio Méndez y luego en la narración novelada de la vida bohemia del poeta José Arnaldo Marques, los fracasados de la galería.

Su bautismo como crítico literario tiene lugar en *El Álbum del Hogar*, revista literaria dirigida por Gervasio Méndez,⁷⁰ cuando inaugura en ella una sección de crítica literaria. Aquí retoma el seudónimo literario que había empleado en *La Nación*, *Juan Santos*, trasladando junto con el nombre de pluma las modalidades de la prensa diaria al terreno de los debates estéticos y literarios:

En las columnas de aquel seminario faltaban en realidad la labor diaria, la nota del momento, algo que lo sacara de las abstracciones de la prosa peinada y acicalada de los jóvenes retóricos, y la poesía nebulosa y vaga de

⁷⁰ Méndez, Gervasio (1848-1898). Nacido en Gualeguaychú. Sólo cursó estudios primarios. Desde 1873 quedó paralítico. Olegario Andrade lo introdujo en Buenos Aires. En 1875, un grupo reducido de amigos organiza la primera velada a beneficio del "poeta enfermo". Miguel Cané escribió un artículo titulado "Pro-poeta. Gervasio Méndez". En 1876 publica un poema en *La Tribuna*, "¿Cuándo vuelves a tu patria?", que difunde su nombre en un público más amplio. Obligado escribe un artículo sobre Méndez en *La Ondina del Plata* en el que describe su situación y convoca a los jóvenes escritores a editar un libro que recoja sus poesías. A mediados de 1878, Méndez es propietario de un taller de impresión vendido a largo plazo por Ángel Estrada. Director de *El Álbum del Hogar* (1878-1887). Obras: *Poesías* (*La Tribuna*, 1876, edición costeadada por sus amigos. En 1877 apareció una segunda edición aumentada y fue reeditada al menos una vez más en vida del autor. Apareció una cuarta edición aumentada en 1898, editada por la Compañía Sudamericana de Billetes, con juicios de Guido y Spano, Oyuela, Darío, Berisso y Bartolomé Mitre y Vedia).

El Álbum del Hogar es un semanario de literatura y modas que se publicó por primera vez el 7 de julio de 1878 y dejó de aparecer el 20 de julio de 1887. Su fundador, propietario y director fue Gervasio Méndez. La poesía estuvo mucho más presente que en anteriores revistas literarias. También se distinguió por el amplio espacio otorgado a las colaboraciones femeninas. No contenía grabados y los avisos comerciales hacen su aparición a partir de la entrega 27 del segundo año. Cada tanto, Méndez abandona la dirección, que queda en manos de algún amigo, por ejemplo, Antonio Argerich, según informa la revista sin omitir nunca sus dolores reumáticos. Poco después de aparecer la publicación, Rafael Obligado le escribía a Vega Belgrano que la revista contaba con "más de 1000 suscriptores, lo cual le asegura una renta para vivir". Las veladas en beneficio del poeta y la amplitud de las colaboraciones que recibía la revista completaban el mecanismo económico de supervivencia. La publicación de la revista fue irregular, con interrupciones y reparaciones. Aparentemente, la revista no se habría publicado entre mediados de 1885 y mediados de 1886.

la pléyade que, con más o menos arte, y en un sentido bien diverso del de Musset, empleaba su tiempo en fabricar baladas a la luna. Le propuse redactar una sección de crítica ligera, que, vapuleando semanalmente a los viejos y jóvenes literatos, despertara el interés y provocara la réplica de los damnificados (García Mérou, 1973: 77)

A pesar de que la revista está concebida con la finalidad de obtener un beneficio económico del trabajo literario, -dice Gervasio Méndez en la presentación: “Fundamos esta publicación con el propósito de proporcionarnos la subsistencia. No pisamos el campo del periodismo con la esperanza de conquistar laureles para nuestra patria ni para nuestra frente”- este atisbo de profesionalización del hombre de letras aparece en los *Recuerdos literarios* reducido a la beneficencia de amigos y allegados del malogrado poeta, ocultando con ello las relaciones mercantiles y exhibiendo los vínculos domésticos de la elite.⁷¹

José Arnaldo Marques es un poeta peruano que representa los peligros de la vida bohemia. La narración novelada de algunos episodios de su vida permite a García Mérou dar forma a una contrafigura de escritor. José Arnaldo Marques es el otro fracasado de la galería, quien ha incursionado en el género autobiográfico, pero el manuscrito inconcluso de sus *Memorias* se ha perdido para siempre: “¿Qué se ha hecho el manuscrito de ese libro, tan digno de llamar la atención? Lo ignoro

⁷¹ Oscar Blanco, por el contrario, entiende que la caridad ejercida por los miembros de la elite con Gervasio Méndez sería un signo de “una relativa, delgada, frágil autonomía literaria” debido a que la organización de conferencias literarias en beneficio del poeta “pone en evidencia una solidaridad de pertenencia a una esfera de actividad específica como la literaria”. Si se lee como un fragmento, podrían comprenderse estos gestos solidarios como signos de una incipiente autonomía. Sin embargo, en sus recuerdos, García Mérou repite el gesto de los patricios porteños ejerciendo la caridad sobre los poetas pobres, quienes, por otra parte, no pueden mantenerse con su trabajo como literatos. Esto aparece, por ejemplo en la relación entre Ángel Estrada y el poeta peruano José Arnaldo Marques, por lo que habría que pensar que las relaciones entre literatura y política que se conciben en los *Recuerdos literarios* se definen en términos de dependencia antes que de autonomía. Ver Oscar Blanco, “Final de siglo, memorias, fragmento. La conformación de una crítica literaria, en Rosa, Nicolás (editor). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 1999, p. 44.

en absoluto” (García Mérou, 1973: 54). Quien puede cultivar con éxito un género tan familiar para los patricios porteños es el propio García Mérou. Un día este poeta peruano desaparece inesperadamente de Buenos Aires y García Mérou lo vuelve a encontrar más tarde en París, -el único escenario posible donde nuestro diplomático y literato puede imaginar la vida bohemia- con una indumentaria que le daba “un vago aspecto semejante al de aquellos héroes de Murger, obstinados en la prosecución de la gloria” (García Mérou, 1973: 57). Pero ahora todas sus esperanzas de soñador vagabundo estaban cifradas en un invento, “una máquina para componer tipográficamente, e imprimir con un número reducidísimo de tipos, de una manera mecánica” (García Mérou, 1973: 57).⁷² Este episodio va a tematizar las relaciones nuevas y complejas que el escritor moderno debe mantener con los diarios y editores si pretende hacer que sus ‘aficiones artísticas’ se conviertan en un trabajo remunerado. Este invento, una máquina de escribir, sustituye por metonimia a la obra artística. El desplazamiento está complementado con la alusión a *L’Œuvre* de Zola: “la historia de Claudio Lantier, el héroe de *L’Œuvre* de Zola se reprodujo para él de una manera dolorosa” (García Mérou, 1973: 57). Hay que subrayar que este invento se encuentra en el plano de las innovaciones tecnológicas de la industria editorial en relación con la búsqueda de modalidades mecánicas de escritura. Pero no son sueños de gloria los que persigue el poeta, ya que tiene la idea de vender su invento a los grandes diarios parisinos, con la esperanza de enriquecerse de un día para otro. Mientras procura inútilmente perfeccionarlo, como la obra de un artista perpetuamente inacabada, “para defenderse del hambre, vendió la traducción de algunos dramas de Shakespeare a

⁷² El manuscrito de las memorias perdido se contrapone con la máquina de componer tipográficamente, pues las ‘nuevas tecnologías de la escritura’ vinculadas con la imprenta y en particular con los diarios, demandan mayor velocidad en el proceso de escritura e impresión. Por eso interesa aquí la figura del ‘escritor fracasado’ del poeta Marques, quien abandona los modos tradicionales de escribir –también los géneros tradicionales: poesía, memorias- para abocarse a los nuevos modos de escritura relacionados con la ‘reproducción técnica’ de la escritura. Esta figura, a mi juicio representa las vacilaciones de García Mérou frente a los nuevos desafíos que implica asimilarse a la nueva prensa, con sus nuevos modos de reproducción de la palabra impresa.

la casa editora que publica la biblioteca de ‘Artes y Letras’” (García Mérou, 1973: 58). Como era de prever, el invento no funciona, los diarios no compran nada, y Marques queda sumergido en la más profunda pobreza. Una vez más, como en el caso de Gervasio Méndez, cuando el poeta pretende vender el resultado de su trabajo, ya sea a los diarios como a los editores, está condenado al fracaso.⁷³

Además, cuando García Mérou alude a su vocación literaria sostiene que la “pasión de las letras” sería “la más ingrata de las aficiones”, es decir una tarea propia de aficionados, todo lo contrario de una actividad profesional. Este gesto es semejante al de Eugenio Cambaceres, cuando en el prólogo de *Pot-pourri* exhibe el ocio del rentista como el motor inicial de su incursión en el mundo de las letras.

A lo largo de los *Recuerdos literarios* se van concatenando escenas de comienzos como periodista y crítico literario que ejercita su pluma en diarios y revistas, como poeta que participa de certámenes literarios y arriesga sus primeras colaboraciones, junto con una verdadera galería de retratos de maestros y colegas. Entre los maestros que ejercen una influencia decisiva sobre el escritor se destacan Bartolomé Mitre, Pedro Goyena, Juan Manuel Estrada, autores de distintos modelos de prosa: historia, didáctica, oratoria. El género ausente de estos recuerdos resulta ser la novela y los sujetos excluidos, por ende, los novelistas. Es curioso que habiendo registrado prolijamente sus comienzos en los distintos géneros por los que incursionó a lo largo de su vida literaria, García Mérou no mencione su paso como autor de novelas en 1885, y que tampoco entre los colegas y maestros que retrata haga referencia a Eugenio Cambaceres, pese a haber escrito años atrás las páginas más lúcidas que sobre el autor de *Sin rumbo* escribieron sus contemporáneos.

En suma, los *Recuerdos literarios* de Martín García Mérou revelan signos de la paulatina diferenciación entre las prácticas literarias y la vida política. En

⁷³ El surgimiento de la figura del editor moderno se correlaciona con la emergencia del escritor profesional. Es un agente cultural y comercial que controla financieramente las publicaciones, pero también define las características de los productos impresos según el gusto y los intereses del público y dispone la edición de libros como productos culturales organizados en series, colecciones; presta su atención al mercado y planifica y estimula líneas de producción literaria.

contraste con los *Recuerdos de provincia* de Sarmiento o la *causerie* “Cómo el hambre me hizo escritor” de Lucio V. Mansilla, escribir ya no es tan sólo un medio para entrar en la vida política por la puerta de la prensa periódica. La literatura se va convirtiendo en una actividad que comienza a exhibir problemas específicos y reglas propias de funcionamiento. De ahí que los debates desplegados en sus memorias, como la polémica entre clásicos y románticos y la discusión acerca de la traducción de la poesía, revelen algún grado de autonomía. A pesar de tematizar problemas concernientes al aspecto material del mundo literario, aunque desplazados en las contrafiguras del escritor, el influjo de la política aún persiste con vitalidad, como lo atestiguan las escenas de iniciación, los maestros evocados, los géneros practicados –la poesía cívica- y, en especial, la escasa importancia atribuida al dinero y al mercado en la prosecución y legitimación de la carrera del hombre de letras.

En sus *Recuerdos literarios* García Mérou aún concede una supremacía a la poesía y a los géneros de la prosa como la historia, la didáctica y la oratoria, y los escritores que incorpora a su galería todavía no escriben novelas, que continúa siendo para García Mérou un “género ligero”. A estos escritores les sucede como a Lucio V. Mansilla, quien no puede utilizar la ficción sino como parte de los procedimientos retóricos de la autobiografía, debido a que el ejercicio de la ficción narrativa lo inclinaría a plantearse al menos como un problema la relación con los nuevos lectores, y cuyas consecuencias Mansilla no parece muy dispuesto a asumir.

1.6. El oficio de escribir del dandy elegante

1.6.1 Los comienzos de un escritor

En las recurrentes referencias de Mansilla a sus inicios, los comienzos de su carrera política y su carrera literaria se condensan en la historia de su ingreso al periodismo. Si Cambaceres cuenta que para hacerse escritor debió alejarse de la política, Mansilla, por el contrario, responde a la pregunta de cómo se hizo escritor recordando que los apremios monetarios lo llevaron a ejercer el periodismo, oficio que en la Argentina post-rosista implicaba depender políticamente de una facción o de un caudillo.⁷⁴ Escribir, en Mansilla, es incorporarse a la vida política, nunca alejarse de ella. En consecuencia, la *causerie* “De cómo el hambre me hizo escritor” es un relato de comienzos que representa las relaciones entre la escritura y la política porque la economía narrativa de Mansilla asigna el mismo relato para ambos inicios.⁷⁵ Esta *causerie* es una deuda pendiente con Mariano de Vedia, a quien le había prometido contarle sus comienzos como escritor, aunque aquí no es dinero lo que debe sino un relato o, mejor dicho, una deuda simbólica que se salda, no con cualquier narración, sino con un mito de comienzo, porque aquello que cuenta es un relato de iniciación: su primer texto, abriendo un juego de espejos, es un artículo por encargo, motivado por la necesidad de saldar una deuda de hospitalidad.⁷⁶ Para un escritor profesional un relato tiene el valor de una

⁷⁴ Véase (Halperín Donghi, 1985); también (Román, 2003a).

⁷⁵ Un muy buen análisis de esta *causerie* puede consultarse en (Román, 2003b: 471-472).

⁷⁶ Sylvia Molloy sostiene que escribir para un público en Mansilla implica una distorsión de su propia imagen; “De algún modo parece intuir Mansilla, en este módico episodio, dos maneras de ser. Ser (escribir) para un único lector y así protegerse: contener, capitalizar su imagen. o bien ser y escribir ante los otros -que no son él: único lector-, desperdigándose, distorsionándose” (Molloy 1980:751).

retribución que salda una deuda monetaria: un relato a cambio del precio de tapa, o del anticipo de un editor. Mansilla está en el borde exterior de estas novedosas relaciones de los literatos con un público anónimo construido desde la prensa periódica. Allí donde el dinero amenaza con regir las relaciones entre los literatos y sus lectores, Mansilla lo escamotea. De modo tal que si bien se permite concebir el relato como el saldo de una deuda, sin embargo vuelve hacia atrás, individualiza al acreedor, le pone un nombre propio y convierte la deuda en simbólica, con aquello de que “lo prometido es deuda”. El lector de este modo es desplazado de su anonimato, y en su relación con el escritor prevalece la amistad sobre el intercambio monetario. Esta profesionalización a medias, encubierta, simulada, se repite en el relato de sus comienzos santafesinos, donde luego de confesar haberse quedado sin dinero, vende literalmente una nota periodística para pagar una deuda monetaria contraída, aunque desplazada y transformada en una tradicional y premoderna deuda de hospitalidad. Ahora bien, el tan temido lector anónimo es sustituido por su amigo Mariano de Vedia, de la misma manera en que el editor-empresario es reemplazado por un viejo amigo federal de su familia. Los episodios de esta historia se encadenan siguiendo los motivos de la identidad y el reconocimiento. Al salir de la cárcel, frente a la pregunta de “¿Quién soy?”, encuentra la respuesta en la familia, la política y la riqueza. Abandona Buenos Aires y viaja a Paraná “donde gobernaba el espíritu de la *federación*”. Allí derrocha su dinero y al poco tiempo sólo le queda el capital de una imagen bien segura: “Me quedaban cinco pesos bolivianos, y como dicen en Italia, *la ben fattezza* de mi persona, o la *estampa*, como dicen en Andalucía. ¡Y qué capital suele ser!”. Con esta imagen y cinco pesos bolivianos decide probar suerte en la vecina ciudad de Santa Fe. En el viaje de Paraná a Santa Fe, su capital simbólico comienza a rendir frutos y es reconocido por un estanciero federal que le ofrece una habitación en su casa. Escaso de dinero, Mansilla acepta con gusto. Luego de participar de la jornada de inauguración de las obras para tornar navegable al río Salado, su anfitrión le solicita un artículo sobre el tema para publicar en el periódico de Paraná:

Tenía que describir lo que no había visto: la navegación de lo innavegable, de lo que era peor, lo que había visto, lo innavegable de la navegación, y sólo me asaltaban en tropel recuerdos de la China y de la India, de la Arabia pétrea y del Egipto, de Delhi, del Cairo y de Constantinopla; no veía sino desierto en todo pero desierto sin fantásticas “fata Morganas” siquiera, y todo al revés, dado vueltas (Mansilla, 1963: 106).

La nota aparece con la firma de su anfitrión, pero así como por su fisonomía había sido reconocido en el barco que lo llevaba de Paraná a Santa Fe, por los rasgos de su estilo es reconocido nuevamente, ahora por el ministro de gobierno de la provincia y le es encomendada la dirección de un periódico oficial en Santa Fe, que hasta el momento carecía de un órgano de prensa. Es decir, aquellos que ya lo conocen pueden identificarlo a través de su escritura, del mismo modo que lo identificarían por el timbre de su voz. La identificación se asocia al reconocimiento. Por su parte, el reconocimiento de su identidad tuerce nuevamente su destino. Finalmente, puesto a periodista lo sobrecoge un profundo temor por el público: “El público, sobre todo, me aterraba”, ante cuya exposición su imagen resulta amenazada: “me detuve, me miré al espejo turbio, que era todo el tocador que allí había, y mi cara me pareció grotesca” (Mansilla, 1963: 108). El temor de Mansilla radica en la certeza de que un público cuyo alcance supere los límites de los antiguos amigos de la familia no lo reconocería y construiría una imagen distorsionada, grotesca, de su persona.

Este relato de comienzos subraya, además, que hacerse escritor equivale a publicar. “Si yo no sé escribir”, le señala a su anfitrión ante el pedido de la nota, “Le aseguro que no sé, que no he escrito en mi vida, sino cartas a mamita y a tatita” (Mansilla, 1963: 106). Mansilla relata que se hace escritor cuando pasa de los escritos privados a los públicos. Esta tensión entre los géneros privados y la necesidad de intervenir mediante sus escritos en el espacio público, es un rasgo de

la poética de Mansilla, cuya presencia domina la totalidad de su obra, desde *Una excursión a los indios ranqueles* a *Entre-nos* y *Mis memorias*, por nombrar las principales. Mansilla ocupa el espacio público con su escritura a través de la difusión de textos privados o más bien adoptando modalidades literarias cuyo origen proviene de formas de circulación privada de escritos, como la carta y el diario íntimo. Esto le permite la apropiación de lo público, su tratamiento como asuntos íntimos. Mansilla recupera la historia con el tono de la crónica familiar. Esta estrategia también se revela como un mito de origen: antes de escribir la nota para el amigo federal de Santa Fe declara haber escrito sólo “cartas a mamita y a tatita, y una que otra traducción del francés” (Mansilla, 1963: 106). En el prólogo a *El diario de mi vida*, publicado en 1888, cuenta que frecuentando en la ciudad de Paraná a Aquiles Tamberlink, aficionado a la historia natural y a la paleontología, ambos se percatan de que llevan sendos diarios donde registran sus opiniones, impresiones y pensamientos; movidos por la curiosidad, un día deciden mostrarse lo que han escrito en ellos el uno del otro. Esta escena de mutua lectura, que exhibe lo que debe ser mantenido en reserva, es otro comienzo que complementa al anterior. Así, su escritura se define entre las confesiones y lo que debe ser guardado, el secreto atesorado en el interior familiar.

Por otra parte, aquello que narra es un comienzo que tiene un doble aspecto: “De cómo el hambre me hizo escritor” es también la historia de su entrada en la política. Estrena su vida política con un escrito sobre la inauguración de un proyecto de gobierno que es el punto de partida de la nueva vida política del país, representada por la ejecución de las ideas liberales por parte de los federales. Ese escrito muestra asimismo el lugar ocupado por la ficción, el uso político de la palabra ficticia, en el sentido de que el procedimiento ficticio se subordina al discurso informativo que da cuenta del proyecto modernizador, “tenía que describir lo que no había visto”, porque el río Salado es innavegable. Frente a este hecho, se impone la ficción de su navegabilidad a través de un texto escrito. Como vemos, este episodio dramatiza además la génesis de su escritura en cuanto hace explícito su procedimiento de combinar elementos ficticios en un “texto

referencial”: la estructura, digamos de *Una excursión a los indios ranqueles*, donde la crónica de la expedición se alterna con las “historias de vida”. El vacío del desierto implica, por lo tanto, un vacío en la escritura, “no veía sino desierto”, que sólo puede ser sustituido con recuerdos de sus viajes, duplicaciones, -espejismos-, o inversiones. El vacío, aquello que no se puede describir porque no se ve o porque no se permite hablar de ello, es sustituido por una acumulación de recuerdos, por una cadena de asociaciones, que definen el tono digresivo del estilo de Mansilla.

1. 6. 2. Los desafíos del nuevo público

Las complejas y cambiantes relaciones con el público lector es uno de los temas más recurrentes en la obra de Mansilla. En las frecuentes tematizaciones de esta relación el general parece asumir una actitud recelosa ante los lectores no pertenecientes a un círculo selecto, quienes se presentan como un multiforme organismo de reacciones impredecibles, cuyo rasgo principal residiría en la credulidad.

Una de las más célebres *causeries* de Mansilla, en la que cuenta por qué su padre lo mandó a Oriente, transformando lo que debió haber sido un viaje de negocios y placeres en un virtual exilio de la tiranía de Rosas, comienza con un relato que pone en evidencia lo que él mismo ha denominado la “credulidad” del público.⁷⁷ Esta *causerie* representa una tensión en la experiencia narrativa del ochenta, en la medida en que pueda establecerse una correlación entre la emergencia de un nuevo público, percibido como alteridad por la elite letrada y las nuevas funciones de los procedimientos de ficcionalización en la prosa narrativa.

Caminando por la calle Florida, protagoniza una riña sin importancia con un vigilante. Al día siguiente, aparece en un diario una crónica del episodio, donde se dice que ha herido seriamente a un representante de la ley. Frente a lo que considera como una calumnia que podría afectar su reputación, Mansilla responde con un breve escrito que sería difundido por la prensa. Esta nota, lejos de ser un descargo que aclarase lo que verdaderamente ocurrió en la calle Florida, es un

⁷⁷ La *causerie* en cuestión es “¿Por qué...?” un relato de comienzos que contribuye a delinear esa posición indefinible que Mansilla pretende ocupar en el seno de la familia Rosas. En ella narra dos transgresiones sucesivas a las férreas leyes familiares: la primera vinculada con la rigidez del concepto del honor femenino y el matrimonio; la segunda con el estricto control ejercido sobre la cultura durante el gobierno de Rosas. En ambos casos el rigor de la ley es propiedad de la familia materna. Respecto del público dice Mansilla: “Que la multitud sea crédula hasta la insensatez, es una tesis que se puede sostener y probar por los milagros, aunque a mí no sean ellos los que me lo han demostrado” (Mansilla, 1963: 48-49).

relato en primera persona que, exagerando al extremo el altercado, cuenta que luego de reducir en una breve pelea al oficial, le cortó las orejas con una navaja de afeitar, fue al Café de París y se las hizo preparar al mejor estilo francés.

Acabo de leer, en tal diario, la crónica de un hecho en el que, por las señas, uno de los actores soy yo. Está más o menos congruentemente condimentada. Falta, sin embargo, algo en extremo interesante. Es esto: que después de darle el latigazo *ut supra* al vigilante, que yacía en tierra, por haberse resbalado, saqué del bolsillo un estuche de navajas de barba, que acababa de comprar en la tienda de Manigot, con una de las cuales le corté las dos orejas al pobre diablo de prójimo, yéndome incontinenti al Café de París, donde las hice cocinar, saltadas *au vin de Champagne*, comiéndomelas después, con delicia, como si fuera un antropófago de los más golosos, todo ello en medio de la más horripilante sorpresa de los concurrentes, a los cuales Sempé, que, como buen francés, de nada se escandaliza, habíales dicho por lo bajo: ¿Saben ustedes lo que está comiendo el coronel Mansilla?: “Orejas de Vigilante” (Mansilla, 1963: 51).

Frente a la exageración del periodista, que distorsiona la veracidad del episodio, Mansilla responde duplicando el exceso, esta vez irónicamente. Sin embargo, la nota no se publica, porque, según Mansilla, el director del diario sugiere que los lectores, del mismo modo que le han creído al anónimo reportero, van a tomar su relato como una crónica verdadera de los hechos. Mientras que la escena de lectura de las *causeries* había sido concebida por Mansilla como una agradable tertulia entre amigos, sin la interposición de ningún tipo de mediación, entre Mansilla y el nuevo público, en cambio, emerge la figura del director del periódico, que tiene la competencia para terciar entre estos dos niveles de cultura. Figura innecesaria en otros casos, cuando los lectores eran sus pares. Mansilla vislumbra que el surgimiento de ese público desconocido modifica sustancialmente las reglas del intercambio literario (“él es el director del diario y

debe conocer al público mejor que yo”), reconociendo de este modo que la comunicación con ese público demanda la intervención de un nuevo tipo de intelectual -el director del diario-. Un mediador que puede hablar con la elite y a su vez sabe acerca del otro y del gusto del otro: un pedagogo que se ha desplazado al mercado. Educa, corrige, protege al público ofreciéndole lo que le gusta y negándole lo que pueda perjudicarlo. Conocedor de sus gustos, sus necesidades y peligros, puede, finalmente, representarlo. En la figura de este nuevo mediador aparecen representadas las presiones que el nuevo público ejerce sobre los letrados y, lo que es más fuerte aún, esta figura se constituye como su vocero. Junto con el nuevo público, los hombres del ochenta comienzan a experimentar nuevas relaciones de mediación al enfrentarse con un nuevo circuito de la palabra escrita. Este episodio pone de relieve, por lo tanto, la incomodidad de Mansilla ante los nuevos lectores, impermeables o indiferentes a las ironías y sobrentendidos más acordes con un auditorio de pares que con un público de diarios anónimo y heterogéneo. El nuevo público, uno de los efectos de la modernización de la prensa, que no sólo es producida basándose en cables y noticias de *reporters* anónimos, sino que es leída ya por lectores también anónimos, no podría percibir la ironía del narrador de este gracioso episodio, porque, debido a las dificultades para tomar distancia de los materiales de lectura, se cree todo lo que lee. Es un lector que, según la mirada de la elite que Mansilla representa, no podría reconocer la diferencia entre la ficción y la realidad.⁷⁸

Pero lo cierto es que la ironía, como presupuesto de lectura, es central en este episodio. A diferencia del director del diario, Mansilla cuenta con una base previa que tiene que ver con el entre-nos ochentista: su público, distinguido como él, nunca creería que fuera capaz de cometer tal acto de barbarie. Esa “evidencia” permite narrar el episodio como exceso irónico, confirmando su pertenencia a la elite. Este modo de lectura se corresponde también con las formas de

⁷⁸ La incapacidad para poder efectuar esta distinción es la marca de privación por excelencia que se le achaca al público amplio o popular, -pensemos si no, en la representación del lector popular del *Fausto* criollo-.

comunicación literaria características de los círculos más selectos del ochenta, en donde sus miembros serían capaces de interpretar correctamente la ironía que vertebra el “cuento” de Mansilla, tomando como punto de partida la imposibilidad y la inverosimilitud de un hecho de barbarie y antropofagia en un *gentleman* y reconociendo la enciclopedia del elegante subrayada en las alusiones al “Café de París” y el “*vin de Champagne*”. Mansilla preserva, de este modo, una distancia sustentada en la alteridad que implica la construcción de un sujeto distinguido, y funda en la ironía dos formas de lectura diferentes: la de un círculo social restringido y la del público ampliado.

Es indudable que Mansilla procura aprovechar este equívoco para enfatizar su superioridad respecto del anónimo redactor de la noticia del altercado con el vigilante, pero también respecto del público lector, cuya credulidad lo lleva desde una presunta complicidad en el “titeo” al periodista, a convertirse en una nueva víctima de su humorada. Ahora bien, ¿en qué consiste la “credulidad del público” que pone de relieve Mansilla? Simplemente en sostener la creencia de que aquello que aparece en el cuerpo central del diario bajo la forma de “crónica” o “noticia” sea verdad. El malentendido se genera entonces en el abuso de Mansilla, en el uso del género de una manera inadecuada, puesto que en el lugar de una crónica incluye un texto cuyo pacto de lectura se corresponde más bien con los géneros ligeros de la *causerie* que suponen este uso de la ironía por exageración ficcional.

Este episodio grafica de una manera muy elocuente el pacto de verosimilitud tanto de los géneros memorialísticos o autobiográficos como de las crónicas periodísticas. Si en el cuerpo principal del diario deben colocarse aquellos textos en los que la veracidad de los hechos narrados no debe ser cuestionada, el texto de Mansilla estaría entonces en el lugar inadecuado del periódico. Su sitio debiera ser la sección consagrada a la producción de ficciones para un público anónimo, pero Mansilla no quiere ese destino para sus textos.⁷⁹ En esta posible

⁷⁹ Guillermo Ara ha señalado que las cartas de *Una excursión a los indios ranqueles* aparecidas en el diario *La Tribuna* no lo hicieron en el espacio destinado al folletín porque “ni el autor ni los Varela lo consideraban adecuado para el carácter de verdad que debían revestir las cartas” (Ara 1966:23).

ficción abortada se puede leer entonces la reticencia de Mansilla a franquear “las puertas aterradoras del folletín”. Ahora bien, si la credulidad del lector popular, incapaz de apreciar una ironía, lo conduce a leer este episodio desde la imposibilidad para reconocer las diferencias entre la realidad y la ficción, la imagen de Mansilla como inobjetable *gentleman* que pueda simular actos de barbarie se pondría en duda, eclipsada por un sujeto cuya natural barbarie lo llevaría a alzarse contra la ley y devorarse las orejas de un vigilante. De este modo, la interpelación del público ampliado se torna problemática, porque la “lectura popular” le devuelve una imagen de sí, grotesca, confusa, incontrolable y poco apta para las aspiraciones políticas del general.

Por ello, luego de aventurarse tan sólo por los márgenes de esa nueva forma de la experiencia narrativa que altera sobre todo la referencia de los nombres propios, frente a ese límite, que lo llevaría a transformarse en un autor de ficciones para un público anónimo y que no se atreve a franquear, Mansilla retrocede, vuelve a la senda tranquilizadora de las memorias y concluye por dedicarle el cuento autobiográfico a su amigo Carlos Pellegrini, con quien no necesita agentes mediadores para comunicarse, sabe quién es Mansilla y puede comprender la ironía de la exageración ficcional.

Las alternativas de Mansilla son pues, o escribir para “la multitud crédula hasta la insensatez” que no puede percibir el exceso irónico como código de lectura natural en la elite letrada y cuya demanda creciente de ficciones viene perturbando la tranquilidad de los literatos, o continuar concibiendo el sistema literario como una red de amistades. Esta incertidumbre encuentra su huella en la invención de una fábula que encierra tanto las ventajas de las posibilidades significativas latentes en un relato imaginario, como su fracaso posterior. Cabe agregar que la incompreensión del público se manifiesta en esta fábula como un temor amenazante, ya que el cuentito antropofágico no alcanza a publicarse en ese momento, al ser el autor disuadido tanto por los temores del director del diario como por su desconocimiento del público.

Ahora bien, habría que preguntarse por qué Mansilla se plantea al menos como un problema su relación con el nuevo público. Una de las razones es que dada su composición, éste ya no demanda tan sólo las anécdotas personales de las memorias, porque no se reconoce en esa identidad colectiva que constituye la elite letrada, sino que su interés se concentra en los géneros con un mayor grado de ficcionalidad en los que tanto el sujeto de la narración como el del enunciado se construyen como alteridades, diferentes de los sujetos de las autobiografías cuya identidad aparentemente estaría más controlada.⁸⁰ En el caso del cuento antropofágico de Mansilla, el cronista participa de un proceso de barbarización ficticio cuando simula ser contaminado por esa cultura otra con la que siempre confronta para constituir su propia identidad. Sin embargo su naturaleza es dual: hace ostensible un rasgo de naturaleza primitiva, al comerse las orejas del vigilante, pero se las corta con unas navajas de barbero compradas en lo de Manigot y las hace preparar en el Café de París siguiendo una receta de comida

⁸⁰ Verónica Delgado subraya que esta dificultad de Lucio V. Mansilla para interpelar a un público anónimo es percibida con notable claridad por la nueva generación de escritores encolumnados en la revista *Ideas*, donde en una reseña a *Mis memorias. Infancia y adolescencia*, Atilio Chiappori, a su juicio, impugnaría las condiciones que su lectura impone y la inadecuación del género memorias respecto de los tiempos que corren. En ese sentido, este volumen de Mansilla, que corresponde a su infancia y adolescencia, sería visto por Chiappori como una supervivencia del pasado, y Mansilla mismo como alguien que no habría registrado las transformaciones sociales, entre las que se incluiría la existencia de un público que pudiera reconocerse en la representación de una época, o de una geografía común, y de autores que escriben obras no tramadas en su propia historia familiar, por lo cual se recortan exclusivamente como escritores. Con respecto a Mansilla señala: "Indudablemente, esta primera parte debe carecer de interés para la mayoría de los lectores. Salvo las anécdotas chispeantes de tal o cual personaje sonado, y que como no todas pertenecen a la infancia o adolescencia del general pudieron incluirse en cualquiera de ellas, los recuerdos exclusivamente familiares de este volumen, solo pueden gustarlos un reducido círculo: el que deriva del núcleo social en el que el autor se actuara. El general Mansilla parece que ha olvidado que escribe para una ciudad transformada, cosmopolita y de casi un millón de habitantes a cuya enorme mayoría no puede llamarle la atención, por ejemplo, que su tía Hermenegilda permaneciese soltera o que tuviese la cara deformada, circunstancias las dos que, por otra parte, no influyen en la leyenda ni pueden rectificar la historia. Por eso, en mi entender, en vez de citar tanto nombre propio y particularidades de personas que no tuvieron más actuación que la familiar, algunas de las cuales no han dejado, siquiera, descendencia, pudo el autor extenderse en pinturas de cuadros sociales, de escenas de la época, de barrios de la ciudad antigua, los únicos susceptibles de participar de la verdadera tradición". *Ideas*, Año II, n°16, agosto, 1904, pp.422-423.

francesa, es decir de acuerdo con las pautas de la cultura moderna, que también es otra. Esta ficción de la mezcla cultural representa un sujeto escindido que internaliza aquellos elementos culturales antagónicos de una sociedad inmersa en un proceso de modernización abrupto y desigual. Este espacio de mezcla, contacto, contaminación y ruptura, sobre el que se constituye una identidad es un tópico y un emblema de la escritura de Mansilla: basta recordar el bautismo de la hija del cacique Mariano Rosas con un vestido robado a la virgen en un malón, y botitas de cuero de potro a falta de zapatos; la serie de platos recorriendo toda la geografía junto a la tortilla de huevos de avestruz en las tolderías de los ranqueles. Este espacio es, además, el núcleo de una ficción que no alcanza a desarrollarse y cuyos elementos vuelven a presentarse en el cuento de las orejas del vigilante. Asimismo, el carácter imaginario de este relato fundado en la oposición sarmientina de civilización y barbarie conduce a la actualización de este contraste, corporizándose en una subjetividad. Uno de los relatos fundadores de la literatura argentina, que está en Sarmiento, Echeverría, y que ahora volvemos a encontrar en Mansilla, no sólo es la representación de esta polaridad, sino además su internalización en un sujeto, como resultado de la barbarización imposible del hombre culto.

En Mansilla, por lo tanto, la barbarie siempre se presenta bajo la forma de la simulación. En *Una excursión a los indios ranqueles*, por cierto, puede trazarse una línea entre civilización y barbarie vinculada con la línea que divide verdad y ficción y conectarlas con la interpelación del público. Basta recordar las teatralizaciones en las tolderías de los ranqueles para comprobar que la barbarie en Mansilla es un simulacro. Ahora bien, Mansilla puede simular ser un bárbaro porque sabe que su imagen de *gentleman* no se pone en duda en el interior de la elite. Sin embargo, fuera de ella, pretende capitalizar una cierta popularidad entre sus lectores.

En las memorias o autobiografías escritas y leídas dentro de un círculo social restringido en la Argentina del ochenta, la identificación del sujeto de la escritura con el mundo representado forma parte de una recepción literaria que

aparece condicionada por la convención autobiográfica que identifica autor, narrador y personaje. Asimismo, el sujeto es una identidad constituida en otra esfera que busca en la escritura la confirmación de una figuración previa, por lo cual tan sólo se anima a ser interpelado por sus pares, que ya lo conocen. El escritor todavía no es un profesional cuyo destinatario es un público heterogéneo experimentado como una alteridad, de modo tal que aquello que conmueva al público no necesariamente conmueva también al autor. Literatura y sociabilidad aparecen en Mansilla como actividades fusionadas que no superan nunca los límites de la elite, ni de las crónicas y memorias, que son el género de dicha elite. Interpelar al nuevo público se vuelve entonces una amenaza, porque el único modo en que Mansilla puede hacerlo es a través de la exageración ficcional, y en la medida en que el sobrentendido no se reconozca, se pondría en duda justamente esa identidad construida por Mansilla en el interior de un público de pares que amigablemente continúa reflejándolo. El problema reside entonces en la desigualdad de competencias de lectura motivada por la pertenencia a colectivos culturales diferentes. El nuevo público no tiene problemas con la ficción, el que lo tiene es Mansilla, porque sólo sabe usarla como técnica oratoria, es decir no como ficción *stricto sensu* sino como dispositivo dependiente de la retórica del clubman: para exagerar y, por lo tanto, ironizar sobre sucesos reales privados de la elite. Por el contrario, dirigirse al nuevo público mediante ficciones implica abandonar esa imagen elaborada en otra esfera para sumergirse en la multiplicidad de imágenes que el nuevo público le devuelve. Como vemos, esta *causerie* resulta sumamente reveladora en la medida en que recortamos un conjunto de problemas en relación con la interpelación al nuevo público, que para Mansilla siempre fue un problema.

En resumen, para un miembro de la elite letrada como Mansilla la asimilación y el reconocimiento de los nuevos lectores al público tradicional de la prensa se vuelve una dificultad porque quedan al descubierto un conjunto de desigualdades en las competencias lectoras de ese público que, debido a su diversidad, demanda de los autores nuevos modos de interpelación. En este sentido en el orden de la lectura, es necesario distinguir, por un lado, las destrezas de la

elite y, por otro, las del nuevo público de la prensa. La elite no carece de una competencia lectora. Lee, por otra parte, ficciones europeas -un testimonio de estas lecturas son *Los tres mosqueteros* de *Juvenilia* y el *Ivanhoe* de *La gran aldea*- Estos lectores jamás leerían el cuentito antropofágico de Mansilla como crónica o reporte, sino como una exageración ficcionalizada destinada a producir un efecto de ironía en torno de un episodio real de la vida de Mansilla. Estos lectores tampoco leerían -y con razón- este cuentito como ficción novelística puesto que en boca de un autor de la elite, el relato ficticio no es más que un recurso retórico del género autobiográfico. Por eso, este modo de leer el relato ficticio de autores de la elite -rasgo esencial del lector ideal de Mansilla- conduce a un equívoco a raíz de la primera obra de Cambaceres, cuyos lectores tomaron como autobiografía lo que era en realidad una novela, en concordancia con los hábitos autobiográficos del sistema literario.

En cuanto a las competencias de los lectores populares del diario, éstos no pueden, en principio, percibir la exageración ficcional de Mansilla, cuya lectura correcta sólo puede ser efectuada por la elite. Esto no prueba que no puedan leer ficciones, lo que no podrían hacer es leer el uso de la ficción como recurso retórico para relatar un suceso real, dentro de los límites de las memorias o autobiografías. Ahora bien, que los lectores populares no distingan realidad y fantasía y se crean la ficción de este episodio implica, primero, que suponen que todo lo que leen en el diario es crónica; segundo, que no reconocen la exageración ficcional como recurso dependiente de los sobrentendidos de un público de pares.

En suma, en este episodio aparecen representadas tanto la brecha que va separando a los miembros de la elite letrada incapaces de adaptarse a las nuevas modalidades de circulación de la palabra impresa del nuevo público de la prensa, como las limitaciones de esa elite para usar la ficción más allá del recurso retórico de los géneros autobiográficos junto con la incapacidad de los lectores de periódicos para interpretar la exageración ficcional como recurso retórico vinculado con la ironía. Esta circunstancia es superada por Eduardo Gutiérrez quien sostiene su poética en el hecho de contar a la manera del repórter del

episodio, exageraciones ficcionales de historias reales destinadas a un público dispuesto a creer que un gaucho es capaz de vencer partidas de cuarenta soldados de línea. El rasgo de carencia del público del periódico -incapaz de distinguir la realidad de la ficción-, si en Mansilla es la base de la ironía cuyo reconocimiento permite distinguir a la elite del público masivo; en Gutiérrez se vuelve el motor de su narrativa. Frente a la “credulidad” del público, Gutiérrez no recurre a la ironía como forma de lectura, todo lo contrario: funda un proyecto novelístico recuperando esa “credulidad”.

Capítulo 2. Leer diarios, leer novelas: prensa y literatura en el ochenta

2.1 Introducción

1884 es un año fecundo para las letras nacionales y en especial para el surgimiento de la novela moderna de la alta cultura.⁸¹ Ese año se publicaron entre otras, *La gran aldea*, *Fruto vedado*, *Música sentimental* e *¿Inocentes o culpables?* Si bien únicamente las dos primeras aparecieron en el folletín de un diario antes que en libro, todas ellas contaron con un impulso definitorio proveniente de la prensa periódica, ya sea mediante anticipos, avisos, noticias vinculadas con los autores o reseñas críticas. En consecuencia, el papel desempeñado por la prensa como promotora y difusora de estas producciones literarias es un factor que no debe soslayarse en el momento de explicar el surgimiento realmente súbito de esta serie de novelas.

Este capítulo, dedicado al diario *Sud-América* y sus folletines, procura analizar las estrategias de intervención facciosa de este órgano de prensa, que articula a todas las secciones del diario y, a su vez, el uso del género novelístico como una herramienta política que contribuye a fortalecer la prédica de su redacción. En primer lugar, se describirá el proceso de modernización de la prensa porteña durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Luego se detallarán los rasgos salientes del diario *Sud-América* en el tratamiento de la noticia política. Por último, se analizarán algunas de las novelas publicadas por este diario, en especial *Fruto vedado* de Paul Groussac, haciendo hincapié en sus marcos de enunciación, con el objeto de establecer vínculos y correspondencias con otros mensajes políticos del periódico.

La inclusión de narraciones ficticias en prosa es una práctica arraigada en la prensa hispanoamericana del siglo XIX. En la Argentina, los folletines de los

⁸¹ Adopto aquí la acertada denominación acuñada por Alejandra Laera quien distingue la 'novela moderna de la alta cultura' de Eugenio Cambaceres de la 'novela popular con gauchos' de Eduardo Gutiérrez. Véase (Laera, 2004).

diarios solían incluir cuentos cuya extensión no requería más que una entrega, junto con novelas cortas cuyas entregas no superaban el lapso de una semana y novelas cuya publicación seriada podía alcanzar varios meses. En cuanto a su origen, las narraciones de autores extranjeros alternan con las producciones de autores locales, estas últimas vinculadas sobre todo con el cuadro de costumbres.

Esta alternancia más o menos azarosa de autores nacionales y extranjeros se verá interrumpida cuando, hacia fines de 1879 y principios de 1880, el diario *La Patria Argentina* inaugure con *Antonio Larrea* y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez el folletín nacional, relatando casos policiales locales a la manera de las novelas populares de bandidos del escritor español Fernández y González y delineando de este modo una política cultural y comercial con objetivos definidos en lo que respecta al folletín.⁸² La fórmula de *La Patria Argentina*, que consiste en combinar asuntos locales con formas literarias foráneas, se transforma de inmediato en un modelo de éxito debido a su enorme eficacia para articular los nuevos contingentes de lectores, familiarizados ya sea con las populares novelas españolas de bandidos o con la poesía gauchesca, y asimilarlos al público de la prensa.

La ventaja de este modelo no sólo reside en la captación de nuevos lectores, sino que la narración de resonantes casos policiales ocurridos en Buenos Aires y su zona de influencia permite realizar un estudio de las costumbres locales a través de la ficción, así como también promover una lectura identificadorio-emocional. Además, el interés de la ficción aparece reforzado con el interés que algunas noticias, sobre todo policiales, despertaron entre los habitantes de Buenos Aires. Pero este modelo de apropiación de las ficciones populares por parte de la prensa generó en la cultura alta más alarmas que entusiasmos, como lo testimonia la enérgica condena de Martín García Mérou a los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez (García Mérou, 1886:).⁸³

⁸² Para el análisis de la constitución de la novela popular en la Argentina sigo el estudio de Alejandra Laera (Laera 2004: 79-107).

⁸³ García Mérou, Martín. "Los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez", en *Libros y*

En la vereda opuesta al modelo de incorporación de ficciones adoptado por *La Patria Argentina* que, como vimos, se abre camino a través de la nacionalización de la novela popular de bandidos, se encuentra el modelo de *El Diario* que elige como el plato fuerte de su folletín las novedades literarias europeas de primer orden, en especial las figuras rutilantes del naturalismo francés, Emile Zola y Alphonse Daudet.⁸⁴

De modo que cuando *Sud-América* sale por primera vez a la calle el 5 de mayo de 1884 el panorama de los folletines de los diarios de Buenos Aires aparece dominado por dos modelos polarizados: pueden publicarse folletines con gauchos y ladrones a la manera de las novelas populares de bandidos, como lo viene haciendo con éxito *La Patria Argentina*, o pueden importarse, a semejanza de *El Diario*, las novedades de la novela naturalista europea. En el primer caso, se corre el riesgo de enardecer la mente de los lectores y fomentar el desorden social, como lo advierte García Mérou en su reseña sobre los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez, y en el segundo se pierde la oportunidad de llevar a cabo un estudio de las costumbres nacionales.

Frente a estos dos modelos, *Sud-América* prueba con una tercera alternativa: inaugurar un folletín nacional, pero que en lugar de contar la vida de un gaucho que ha caído en la pendiente del crimen empleando los recursos narrativos de las novelas populares de bandidos, relate la vida doméstica de los habitantes de Buenos Aires con la retórica de la novela realista. De esta manera, procura asimilar un público literario que frecuenta lecturas de prestigio -como el modelo de *El Diario*-, al público de la prensa, pero incorporando autores

autores. Bs. As., Lajouane, 1886. pp. 322-354.

⁸⁴ En 1883 *El Diario* publica en su folletín *El Evangelista* de Alphonse Daudet, *Au Bonheur des Dames* de Emile Zola y *El Doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós. Al año siguiente *El gozo de vivir* de Emile Zola, *Saffo* de Alphonse Daudet y *La Conquista de Roma* de Matilde Serao. Una vez finalizadas las entregas, la redacción de *El Diario* adopta la misma estrategia que sus pares de *La Patria Argentina* y publica las novelas en volúmenes. En 1883 aparecen *Au bonheur des dames* y *El evangelista*; en 1884, *El gozo de vivir* y *Saffo*.

nacionales que indaguen con sus ficciones la problemática social contemporánea de nuestro país. Por esta razón, los folletines de *Sud-América*, como los dramas policiales de *La Patria Argentina*, captan y articulan públicos lectores y, a su vez, sirven como instrumentos políticos de los órganos de prensa que los difunden. Pero si *La Patria Argentina* apunta hacia los nuevos lectores, el oficialista *Sud-América* privilegia entre su público aquellos sectores más regulares o tradicionales de la cultura letrada.

En los tres casos, la prensa periódica aparece como un espacio articulador de los discursos provenientes de los niveles culturales más disímiles, para procesarlos mediante una maquinaria técnica y retórica y condensarlos en un producto más o menos uniforme, acorde con los estilos comunicativos de un periodismo que se va modernizando.

Adolfo Prieto vincula el crecimiento explosivo de la prensa periódica con la emergencia del nuevo público lector, producto de las campañas de alfabetización y la institucionalización de la educación formal. En este contexto, sugiere Prieto, la prensa periódica habría servido de práctica inicial a los nuevos lectores, pero también a todos los consumidores regulares de la alta cultura letrada. “La prensa periódica”, concluye, “vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible; el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social” (Prieto, 1988: 14).

El 20 de mayo de 1884, pocos días después de su salida a la calle, el diario *Sud-América* comienza a publicar en su folletín *La gran aldea* de Lucio V. López, por entonces uno de sus directores literarios. Esta preferencia por la novela moderna de la alta cultura a cargo de un autor nacional se mantendría durante los próximos cuatro años, constituyendo uno de los aportes de este medio a la prensa diaria finisecular de Buenos Aires. Así, *Sud-América* se consagra a la difusión de las producciones novelísticas de los patricios Lucio V. López, Paul Groussac, Martín García Mérou y Eugenio Cambaceres, quienes parece que hubieran sentido de pronto la obligación casi apremiante de escribir, cada uno, su novela, ese

ambiguo ‘género ligero’ que ya se reconoce, sin embargo, como género emergente, y sin el cual comienza a resultar más difícil la obtención del status inequívoco de ‘literato’.

Es indudable que la inclusión de novelas en el folletín de los diarios es una estrategia que se vincula con la necesidad de abastecer este ‘espacio de lectura potencialmente compartible’, conformado por elementos provenientes tanto de los nuevos contingentes de lectores como de los sectores tradicionales de la cultura letrada. Este público lector, a medida que los procesos de modernización de la prensa se profundizan, incrementa sus destrezas para consumir una variedad cada vez mayor de productos periodísticos y abre la posibilidad para la difusión sistemática de folletines y, en consecuencia, para la aparición de literatos con un perfil marcadamente profesional, dedicados únicamente a la producción de ficciones narrativas. Como es sabido, modernización, profesionalización y autonomización de la práctica literaria marchan a la par. En este sentido, la emergencia de una novela nacional, tanto en el registro popular como en la variante de la alta cultura, tendría lugar en el marco de este proceso. Pero no menos cierto es que el renovado interés por esta última tiene su foco en *Sud-América*, diario que, de acuerdo con su forma de financiamiento, personal, perspectiva de supervivencia y estilo, Tim Duncan (1980) no vacila en caracterizar como parte de la prensa política, esto es, un producto híbrido a medio camino entre las publicaciones modernas del siglo XX y los panfletos políticos que los anteceden.

De esta manera, en el marco de este proceso de modernización cultural, que tiene en la prensa periódica a uno de sus agentes más activos, el formato de la novela por entregas en el folletín del diario *Sud-América* podría llevar a pensar en la presencia de un presunto proceso de profesionalización del escritor.⁸⁵ Sin

⁸⁵ Alejandra Laera sostiene que con su última novela, *En la sangre*, Cambaceres habría sido captado por la prensa, que lo habría incluido en un sistema de distribución de bienes culturales ya regulado por los impulsos del mercado. Cambaceres le habría vendido los derechos de su novela al diario, quien a su vez los habría comercializado en el resto del país y en Montevideo. De manera que, a su juicio, en su última etapa Cambaceres estaría más cerca del escritor profesional representado por Eduardo Gutiérrez que del *gentleman* – escritor de David Viñas. Véase (Laera 2004: 62). En mi

embargo, las plumas que firman estos folletines -Lucio V. López, Paul Groussac, Martín García Mérou y Eugenio Cambaceres- no sólo no viven de la literatura, sino que, salvo en el caso de Cambaceres, son funcionarios del gobierno de Julio A. Roca cuando se publican estos textos. Lucio V. López era abogado, fundador de uno de los estudios jurídicos más prestigiosos de Buenos Aires. Fue asimismo diputado, catedrático en la Universidad de Buenos Aires, Ministro del Interior e Interventor de la provincia de Buenos Aires. Paul Groussac de regreso de Europa en 1883 fue designado Inspector de Enseñanza secundaria y, poco después, en 1885, Director de la Biblioteca Nacional. Martín García Mérou era diplomático y Eugenio Cambaceres, estanciero. Como puede verse, el medio de vida, el origen familiar y el nivel de educación formal permiten constatar que, con excepción de Groussac, estos literatos proceden de los sectores más encumbrados de la sociedad y que, por lo tanto, no forman parte de una clase emergente de escritores profesionales. A raíz de esto, tampoco participan del proceso de movilidad social que la modernización propicia cuando se incrementa la base social de los grupos intelectuales.⁸⁶ Sabina Schlickers recuerda que uno de los rasgos salientes del mundo literario porteño de entonces consiste en que los autores no habrían sido escritores profesionales “sino políticos, militares o diplomáticos, estancieros, abogados o médicos” (Schlickers, 2003: 66-67). De modo que la antinomia entre intelectuales y elite política, de tanta relevancia en el campo literario francés, sería más difícil de reconocer en Buenos Aires. Además, la libertad económica de los

opinión, habría que ser más cauto con la presunta profesionalización de Eugenio Cambaceres. En primer lugar, Laera destaca el momento en que los diarios comienzan a publicar y distribuir libros, esto es, cuando se asimilan a la figura del editor-empresario, como una instancia de modernización literaria que impulsa la profesionalización del escritor. Sin embargo, editar libros en la imprenta de los diarios parece ser una tarea frecuente en el mundo editorial del siglo XIX. Por el contrario, la emergencia del editor de libros, con funciones específicas y separado por completo de la imprenta de los diarios, sería uno de los signos del surgimiento de un campo editorial moderno. En consecuencia, que *En la sangre* se lanzara como libro desde la Imprenta de *Sud-América*, parece ser una práctica habitual en el mundo cultural de Buenos Aires. Más aún, un gesto residual, bien alejado de los editores Tomassi, Maucci y Emilio de Mársico, que lanzan las novelas populares de Eduardo Gutiérrez y sus epígonos.

⁸⁶ Para el estudio de los procesos de democratización cultural promovidos por la modernización, véase Rama (1985).

escritores habría implicado cierta independencia del éxito comercial. En consecuencia, como sugiere Real de Azúa, los escritores habrían asumido el papel protagónico de la renovación intelectual (Real de Azúa, 1950: 36).

Por esta razón, el surgimiento de estos primeros novelistas, que forman parte de la elite letrada y que a pesar de no adoptar aún un perfil profesional, comienzan a cultivar el género de una manera más o menos sistemática, debe vincularse con los modos de intervención de un sector de la prensa política porteña en una esfera pública restringida que mantiene intactas sus relaciones tradicionales. Por cierto, mediante esta serie de novelas comprendidas en una trama de textos y de relaciones personales que incluye reseñas y artículos periodísticos, pero también banquetes -con sus correspondientes discursos panegíricos- tertulias, recepciones, se articula una constelación de ideas políticas y culturales que enmarca y contiene los conflictos y los acuerdos que tienen lugar dentro de la elite. Por lo tanto, a medida que se va conformando una esfera pública que goza de relativa estabilidad, la novela surge como un instrumento eficaz para poner en escena la crítica del presente a través de la representación realista de la sociedad.⁸⁷

⁸⁷ Graciela Salto (1999) subraya el uso instrumental de la representación ficcional de los saberes científicos y pseudo científicos en la literatura en el período comprendido entre la publicación de *Dos partidos en lucha* de Holmberg (1875) y el último volumen de *Libro extraño* de Sicardi (1902). Observa que tras la publicación de algunas de estas obras se habrían producido discusiones en los periódicos sobre las ideas científicas ficcionalizadas en ellas y destaca que la ficcionalización de estos saberes habría sido una de las características dominantes de este período, en tanto habrían operado no solo sobre materiales de ficción, sino sobre todo como “estrategias de interacción cultural entre diversos grupos en conflicto”. Advierte, asimismo, que en este espacio de debate intervendrían escritores de origen inmigratorio como Sicardi y Podestá, quienes parecerían buscar en la literatura de carácter científicista un instrumento de penetración y legitimación en el ámbito letrado de la elite local, a la vez que una clave explicativa de las vicisitudes de los grupos migratorios marginales. De esta manera, concluye Salto, los escritos literarios y científicos formarían una red discursiva con deslizamientos temáticos y retóricos. De modo que en estas narraciones, las ficcionalizaciones de saberes científicos emergentes, no aceptados ni consolidados aún por las normas disciplinarias en vigencia, sería una instancia en la búsqueda de legitimidad cultural y social de ciertos escritores médicos, hijos en su mayoría de la primera generación inmigratoria.



2.2. La prensa porteña en la década de 1880

La historia de la prensa argentina del siglo XIX se proyecta sobre los modos múltiples en que el periódico modeló la imaginación, registró e intervino en los sucesos, contribuyó de manera fundamental a la nacionalización y diversificación del público lector y a la formación de la opinión pública, modificó las forma y extensión de la percepción del presente, interactuó con el espacio de otros discursos y rearticuló el de la literatura (Román, 2003a: 464).

Desde hace ya algunos años el tema de la prensa ha cobrado gran relevancia y se ha transformado en un territorio donde convergen estudios provenientes de distintas disciplinas, tales como la crítica literaria, la sociología, la historia, el análisis del discurso. El periodismo argentino del último tercio del siglo XIX no escapa a esta tendencia, y ha sido motivo de interés tanto en el campo de la historiografía como de los estudios literarios. En ambos casos las motivaciones que impulsan esta renovada atención pueden hallarse en la importancia que han adquirido los contextos y los dispositivos de enunciación para la interpretación de las ideas, sean políticas o estéticas. Algunos trabajos han puesto de relieve la relación entre la prensa y la modernización; otros, su contribución a la formación de una esfera pública o la compleja trama de la historia política de los años que van de Caseros a la consolidación definitiva del Estado nacional. Unos han tomado como objeto el conjunto de los medios de prensa; otros, una empresa periodística en particular.⁸⁸

⁸⁸ Ver Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Sabato, Hilda (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires 1862-1880*. Buenos Aires: Sudamericana; Halperín Donghi, Tulio, *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985; Cibotti, Ema, "Periodismo político y política periodística: la construcción pública de la opinión italiana en el Buenos Aires finisecular" en *Entre pasados* N° 7; Alonso, Paula (1997a) "'En la primavera de la historia'. El discurso político del roquismo de la década del Ochenta a través de su prensa" en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, N° 15, 1° semestre; Alonso, Paula, (2004) "La Tribuna Nacional y el Sud-América: tensiones ideológicas en la construcción de la Argentina moderna en la década de 1880", en Paula Alonso (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina (1820-1920)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica; Duncan, Tim (1980) "La prensa política: "Sud América", 1884-1892", en

Del lado de la historiografía, entre los estudios sobre la prensa argentina de la segunda mitad del siglo XIX se destacan aquellas investigaciones que acentúan el rol de los periódicos como mediadores entre la sociedad civil y la política subrayando el papel desempeñado por los diarios como canales de participación política alternativos al voto. Esta perspectiva caracteriza a la prensa como una de las vías informales a través de la cual los habitantes podían alcanzar la arena política.

En este sentido, Hilda Sabato sostiene que durante la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, mientras surgía y se consolidaba un Estado central, habría tomado forma una sociedad civil cada vez más vigorosa, cuyo desarrollo habría sido muy visible en Buenos Aires, donde la multiplicación de asociaciones voluntarias de todo tipo y la expansión de la prensa periódica no sólo serían síntomas de su fortalecimiento, sino también de la constitución de una esfera pública (Sabato, 1998: 51). Junto con estas asociaciones, la prensa funcionaría, de acuerdo con las hipótesis de Sabato, como mediadora no sólo entre sus públicos, sino también frente al Estado. De manera que por esos años los diarios habrían sido un instrumento insoslayable para quienes aspiraban a tener alguna influencia en la vida política porteña. “La prensa y las asociaciones”, agrega Sabato, “formaron un entramado institucional que traduce el vigor de una sociedad civil en expansión pero también el interés del Estado y el poder político por construir una opinión pública” (Sabato, 1998: 69). Esta esfera pública que se va configurando en Buenos Aires después de la batalla de Caseros contaría con unos límites más amplios de los que la elite parecería dispuesta a reconocer. Debates periodísticos, banquetes, movilizaciones callejeras aportarían el testimonio de la participación en la vida política de actores sociales que tradicionalmente habían estado considerados al margen de ella.

No menos destacados resultan aquellos trabajos que insisten en la importancia de la prensa partidaria para el análisis de las ideas políticas de la

época. En esta dirección, la mayoría de estos estudios coinciden en que uno de los rasgos distintivos que caracteriza a la producción periodística de las dos últimas décadas del siglo XIX es su persistente subordinación al sistema político.⁸⁹ “Diario político” es, por tanto, un término que ha sido empleado para hacer referencia a un momento de transición entre las publicaciones facciosas posteriores a Caseros y las empresas modernas de comienzos de siglo. Aunque signado por profundos cambios, el mundo periodístico está en esos años aún regulado por el sistema político. En consecuencia, su principal característica es un modo faccioso de intervenir políticamente. El modelo del “diario-doctrina” aún prevalece sobre el modelo del “diario-noticia”. Dicho de otro modo, los periódicos, antes que informar, procuran incidir en la opinión pública a los fines de propiciar el proyecto político de una facción determinada.⁹⁰

En su estudio pionero sobre el periodismo argentino, Ernesto Quesada propuso una definición muy amplia del periódico político, como aquel que se ocuparía exclusivamente de política y que a su vez podría incluir asuntos comerciales e industriales. Los periódicos no políticos, por su parte, se dedicarían a asuntos literarios, artísticos o científicos, o tendrían el mero propósito de deleitar.⁹¹ Poco después, el Censo de la Capital Federal de 1887 agrupó dentro del rubro “publicación política y noticiosa” a los siguientes medios: *El Nacional*, *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón*, *La Patria*, *El Diario*, *La Tribuna Nacional*, *La Unión*, *El Porteño*, *Sud América*, *Fígaro*, *El Censor*, manteniendo la ecuménica definición de Quesada. En ambos casos el concepto de “periódico político” hace referencia a un tipo de publicación que se interesa por los asuntos generales de la

⁸⁹ Véase Saïtta, Sylvia (1998); Sidicaro, Ricardo (1993); Duncan, Tim (1980); Alonso, Paula (1997).

⁹⁰ La naturaleza facciosa de la prensa que se desarrolla después de la caída de Rosas ha sido analizada por Tulio Halperín Donghi, en Halperín Donghi (1985).

⁹¹ Esta definición está lejos de ser rigurosa ya que, por ejemplo, entremezcla criterios formales y de contenido. Así, a pesar de su amplitud, quedaría excluido de este grupo un periódico como *El Mosquito*, enrolado -por razones formales- en las filas de la prensa satírica.

vida política, económica y social, distinguiéndose de aquellas publicaciones que abordan temas más especializados.

Sin embargo, en los últimos años este concepto adopta un matiz diferente debido a la necesidad de distinguir estas publicaciones de los diarios modernos. Por este motivo, Tim Duncan en su artículo sobre el diario *Sud América* define el diario político “como un híbrido que se diferencia tanto de las publicaciones masivas del siglo XX como de sus predecesores, meros panfletos políticos, cuyas finanzas, personal, perspectivas de sobrevivencia e, incluso, estilo estaban todos estrechamente ligados al sistema político” (Duncan, 1980: 762).⁹² Tiempo después, Paula Alonso en un trabajo sobre *La Tribuna Nacional* retoma el concepto de “diario político”, adoptando en principio un criterio mucho más restringido que el propuesto por Tim Duncan, porque lo que pretende es encontrar un criterio objetivo que le permita ya no distinguir estos diarios de los modernos diarios del siglo XX, sino diferenciarlos entre sí: “Solo se definen como tales [diarios políticos] a los diarios que pertenecen a una agrupación política y son creados por ella con el propósito de ser su portavoz” (Alonso, 1997: 39). Por lo tanto, la prensa política no englobaría a todos los periódicos dedicados a los asuntos generales del período, sino a un pequeño número. Sin embargo, al igual que Duncan, cuando enumera los ejemplares de “la más pura prensa política” excluye a *La Prensa* pero incluye, aunque con atenuantes, a *La Nación*.⁹³

El problema de todas estas definiciones de “prensa política” radica en que la tendencia a restringir un pequeño número de diarios políticos del conjunto total de la prensa diaria ha resultado hasta ahora infructuosa. Aún más, resulta contradictorio pensar el “diario político” en términos amplios de dependencia del

⁹² Esta definición tiene la ventaja de ofrecer criterios objetivos que permiten distinguir con claridad los diarios políticos de los que no lo son.

⁹³ Dice Alonso: “¿Cuáles eran entonces los mejores ejemplares de la más pura prensa política? Durante las décadas del ochenta y del noventa ellos fueron *La Tribuna Nacional* (rebautizada *Tribuna* en 1891), *Sud-América*, *La Unión*, *El Nacional*, *El Argentino*, *El Tiempo*, *La Nación* (con los atenuantes ya mencionados), y hacia el final de la década del noventa se les sumaron los diarios socialistas liderados por *La Vanguardia*” (Alonso, 1997: 43).

sistema político y, al mismo tiempo, en los términos estrechos de política facciosa o de partido. No obstante, una definición restrictiva es conveniente porque capta la tensión existente entre la modernización periodística y las regulaciones ejercidas por el sistema político, es decir, el proceso de modernización de la prensa como autonomización de la política. Esta contradicción parece estar definitivamente saldada en un trabajo reciente de Paula Alonso⁹⁴, donde deja a un lado el viejo y equívoco concepto de “prensa política”, a favor de la definición más explícita y restrictiva de “prensa partidaria”:

Por prensa partidaria entendemos aquí aquellos periódicos portavoces de los partidos políticos, creados y financiados por éstos para el batallar diario en la vida pública. Este era el medio esencial a través del cual cada partido o facción de relevancia propagaba sus ideas, combatía al adversario y se defendía de los ataques de la oposición. La prensa partidaria consistía en una forma esencial de hacer política, ya que, como es sabido, el esfuerzo por imponer una representación determinada de la sociedad y su gobierno, compitiendo en esto con representaciones rivales, forma parte fundamental de los mecanismos de lucha entre los distintos grupos. Por su naturaleza, estos diarios partidarios conformaron una esfera particular de debate, ya que el diálogo que se entablaba entre ellos y sus columnas evidencian que ellos mismos constituían la audiencia a quienes se dirigían, independientemente de que pudieran ser leídos por un público más amplio” (Alonso, 2004: 207).

Pero también, la dificultad para establecer una definición operativa de prensa política reside en que un aspecto tan importante como la dependencia del

⁹⁴ Paula Alonso (2004), “*La Tribuna Nacional* y el *Sud-América*: tensiones ideológicas en la construcción de la ‘Argentina moderna’ en la década de 1880”, en Paula Alonso (comp.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina (1820-1920)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

sistema político es el carácter de transición que posee la prensa finisecular, donde las reglas del periodismo atraviesan un proceso de fuertes mutaciones, los viejos modelos están en crisis y se van ensayando nuevas alternativas. Este proceso de cambio no se manifiesta como una simple sustitución de empresas viejas por nuevas, sino que son los propios medios los que se van transformando. En consecuencia, la tensión entre lo viejo y lo nuevo está presente en las páginas de un mismo diario.

Así, el rol de la prensa en la vida política de la Argentina del ochenta al Centenario habría sido, en la opinión de Alonso, altamente significativo. Sin embargo, sería sumamente arriesgado afirmar que en ese tiempo la prensa política habría cumplido un papel semejante al de la prensa moderna. Sin subestimar el rol de la prensa de ese período, agrega Alonso, pero dadas las características de estos diarios, resultaría anacrónico pensar que formaban parte de una prensa independiente que dice hablar por el pueblo y para el pueblo, o como los portavoces de una opinión pública. “Por el contrario”, concluye Alonso, “si bien por estos años la prensa se encontraba en un estado de transición entre los panfletos políticos y los diarios modernos, la mayoría de los representantes más puros de la prensa política se acercaban más a los primeros que a los segundos. Estos diarios hablaban por el partido y para el partido, y, si bien todos decían representar a la opinión pública y al pueblo, era porque reclamaban que el partido al que pertenecían era su mejor representante. No se trataba de un periodismo independiente, investigativo e informativo, sino de uno dependiente de un grupo o facción, interpretativo de la opinión del partido, que brindaba al lector más opinión más que información” (Alonso, 1997: 29, el subrayado es nuestro).

Del lado de los estudios literarios se insiste en la prensa como en un dispositivo de enunciación literaria que desempeña un importante papel como propulsor de su modernización, ya sea considerando la prensa como un espacio rearticulador de la literatura, como una práctica inicial para los nuevos lectores, como agente fundamental de la autonomización de la práctica literaria o como administradora de bienes culturales.

Claudia Román destaca la importancia del periódico durante el siglo XIX en lo que respecta a la nacionalización y diversificación del público lector, a la interacción con otros discursos y a la rearticulación del discurso de la literatura. Estudia, de este modo, la relación existente entre los procesos de autonomización y de institucionalización de la prensa periódica y la conformación de un público lector nacional así como también la definición y emergencia de un incipiente campo intelectual. (Román, 2003: 442).

El interés de Adolfo Prieto por la prensa periódica, como hemos visto, tiene su origen en el reconocimiento de la emergencia entre 1880 y 1910 de un “nuevo tipo de lector”, producto del proyecto modernizador encarado por el poder político.

Por otro lado, Julio Ramos analiza la relación existente entre el periodismo y la literatura en las últimas décadas del siglo XIX, explorando, en particular, el cambio de lugar de la literatura en *La Nación* de Buenos Aires. En primer término, describe las condiciones que llevan a la literatura a depender del periódico y los modos en que este último, pese a limitar su autonomía, fomenta su desarrollo como una práctica discursiva diferenciada. En relación con la novela, Ramos considera que si en Europa el desarrollo del género es concomitante de la emergencia de un público lector fomentado inicialmente por la prensa y luego por la industria editorial, en América Latina, en cambio, el mercado editorial no se establece sino hasta comienzos del siglo XX. En consecuencia, algunas de las funciones desempeñadas por la novela en Europa, como la representación del nuevo espacio urbano, fueron cumplidas por la crónica periodística. En este sentido, privilegia la crónica para estudiar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario latinoamericano.

Ramos estudia también cómo en el diario *La Nación* de Buenos Aires la renovación del sistema de corresponsales y colaboradores extranjeros transformaría las relaciones entre periodismo y literatura, ofreciendo un espacio que propiciaba la modernización y profesionalización literarias. Subraya igualmente la tensión entre función política y modernización en el diario,

señalando que a pesar de que su función política es muy fuerte, es notable su modernización progresiva, tanto en términos de la tecnología del periódico como de la racionalización y especificación de sus nuevas funciones sociales, sobre todo ligadas a la información y a la publicidad comercial. Aunque estas nuevas tareas no desplazarían del todo al cometido tradicional, partidista, de la prensa, la modernización del periódico requeriría cierta autonomización de lo político. En suma, Ramos lee en *La Nación* el proceso de autonomización de la prensa de lo político estatal, en el interior más amplio del tejido de la comunicación social. Esta transformación se cristalizaría en la emergencia de la prensa como medio de la nueva cultura de masas, en oposición a su anterior funcionalidad política.

Por último, Alejandra Laera insiste en el papel fundamental que desempeña la prensa en tanto administradora de bienes culturales, asimilando para ello la lógica del mercado. De manera que diarios como *La Patria Argentina*, *La Crónica* y *Sud-América* en principio tan diferentes en cuanto a tendencias ideológicas, apelan sin embargo a un repertorio de estrategias de mercado semejante; ofrecen folletines, recurren a campañas de publicidad para captar la atención de los lectores y no dudan en levantar polémicas para incrementar sus ventas. Observa asimismo cómo el diario se convierte en una casa editorial adoptando el rol de un mediador activo que asume la publicación del libro como “una rama de la producción general de mercancías” (Laera 2004: 62).

Es notable observar que hay un contraste manifiesto entre los trabajos provenientes del campo historiográfico y los provenientes de campo de los estudios literarios. En el primer caso se analiza el periodismo como una práctica política que interviene con fuerza en la formación de la esfera pública, en el mismo plano que el voto, las celebraciones, las movilizaciones, las asociaciones y los alzamientos armados. En el segundo caso, se concibe la modernización de la prensa y la literatura como un proceso que implica su autonomización respecto de la política, en concomitancia con la ampliación del público lector. En consecuencia, la mayoría de los trabajos historiográficos suelen subrayar la dependencia de la prensa en relación con la política, mientras que los estudios

literarios, a pesar de reconocer esta dependencia, hacen hincapié en los atisbos de autonomización literaria que tienen lugar en las páginas de los diarios.

Estudiar la emergencia de la novela en la Argentina en relación con la modernización de la prensa subrayando tan solo los procesos de autonomización y profesionalización literarios que ésta última promueve, desestima, en mi opinión, las funciones políticas que portan estos textos novelísticos cuando intervienen en la esfera pública ejerciendo la crítica del presente mediante la representación ficcional. Desde esta perspectiva, resultaría inexplicable el hecho de que las novelas nacionales que surgen en la década de 1880 aparecen publicadas en los diarios *La Patria Argentina* y *Sud-América*, es decir, el sector de la prensa que goza de menor autonomía y en el que las funciones políticas predominan sobre las comerciales y las literarias.

Más allá del relevamiento exhaustivo de los diarios, una fuente obligada a la hora de abordar el periodismo porteño del último cuarto del siglo XIX han sido los censos, las guías y los estudios sobre la prensa realizados en esos años. Estos trabajos suministran datos en cuanto al número de diarios y revistas publicados, formato, tirada, frecuencia de aparición, colaboradores, infraestructura con que cuentan las empresas, lo cual permite trazar un panorama general de la prensa en su conjunto.

Según Ernesto Quesada, quien realizó un estudio comparativo de la prensa argentina de 1877 y 1883, en 1877 se editaban 148 publicaciones periódicas, cuando el país contaba con una población de 2.347.000 habitantes, esto es, una cada 15.000 habitantes. Mientras que en 1883, con una población estimada en 3.026.000 habitantes ya circulaban 224 publicaciones, es decir, una cada 13.509 habitantes. Esta notable expansión es corroborada por el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* de Alberto Navarro Viola, cuando confecciona un registro de las publicaciones periódicas del país de 1879 a 1886, demostrando que los diarios se duplicaron en ese lapso, mientras que el resto de las publicaciones periódicas cuadruplicaron su número. Esta tendencia de crecimiento persiste en la

década del Noventa, de acuerdo con los datos del *Anuario de la prensa argentina 1896* de Jorge Navarro Viola.

	1880	1886	1896
publicaciones periódicas	109	408	610
diarios	38	80	77
revistas mensuales	41	121	71
Otras frecuencias	30	207	462

Las tiradas de los principales diarios porteños han sido consignadas en el *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industria de la Ciudad de Buenos Aires* de 1887. Estos datos advierten sobre el predominio de los grandes diarios *La Nación* y *La Prensa*, la importancia de los periódicos de las colectividades extranjeras y la vigencia de los órganos periodísticos de las facciones políticas.

<i>La Nación</i>	18.000 ejemplares
<i>La Prensa</i>	18.000 ejemplares
<i>El Diario</i>	12.500 ejemplares
<i>La Patria Italiana</i>	11.000 ejemplares
<i>Sud-América</i>	6.000 ejemplares
<i>La Tribuna</i>	5.500 ejemplares
<i>La Patria</i>	5.000 ejemplares
<i>Le Courier de la Plata</i>	4.500 ejemplares

Tirada de los principales diarios de Buenos Aires. Fuente: *Censo General de Población, Edificación, Comercio e Industria de la Ciudad de Buenos Aires* de 1887

También permiten constatar el notable desarrollo de la prensa periódica desde los albores del ochenta, cuando el índice de crecimiento de la circulación total de los diarios casi duplica el índice de crecimiento poblacional de la ciudad de Buenos Aires; y la modernización de las empresas periodísticas: renovación de rotativas, incorporación de servicios telegráficos, nuevas estrategias de venta, inauguración

de nuevos edificios. Pero este crecimiento y modernización implica también una ostensible concentración de empresas, sobre todo en el campo de la prensa diaria. Esto es evidente en el hecho de que la cantidad de diarios en Buenos Aires se mantiene más o menos estable en el período, lo que no significa que la prensa diaria permanezca estancada. Por el contrario, crecen las tiradas, el personal movilizado, el dinero en juego, las inversiones.

Capital Federal	1877	1882	1896
diarios	26	30	28

Número de diarios en la Capital Federal. Fuentes: Ernesto Quesada, 1883 y Jorge Navarro Viola, 1897

En el *Anuario de la prensa argentina 1896* Jorge Navarro Viola analiza la evolución de la prensa de los últimos veinte años comparando los periódicos de 1878 con los de 1896. Elige para el corte sincrónico dos momentos a dos años de las elecciones presidenciales, a manera de evitar el impulso que cobra la creación de nuevos y efímeros medios de prensa en los años electorales.⁹⁵

En 1878, los diarios eran órganos de difusión de los principios políticos de las facciones en pugna. Extensos artículos doctrinarios o polémicos ocupaban la mayor parte de sus columnas, junto con alguna reseña de los poquísimos libros publicados y el folletín del espacio inferior de la primera página. Más allá de esto, las novedades que el público podía encontrar se reducían a algunos sucesos de escasa importancia ocurridos durante el día en la ciudad, los episodios culminantes de las provincias y unos pocos telegramas del exterior, la mayor parte provenientes de Montevideo. Según Navarro Viola, la circulación de estos diarios se vería restringida por la ignorancia de las bajas esferas sociales y la división de los partidos “que hacía que nadie leyera sino el periódico destinado a la defensa de sus propias ideas políticas” (Navarro Viola, 1897: 14).

Un testimonio literario de este tipo de prensa política está presente en *La gran aldea*, en la figura caricaturizada del Dr. Trevexo como un ejemplo del

⁹⁵ Esta decisión, como ha señalado Sylvia Saítta, evidencia el influjo del sistema político sobre el mundo del periodismo (Saítta 1998: 18)

diarismo -con su profusión de notas jurídicas y doctrinales- en tanto espacio privilegiado de las luchas y la formación políticas. Otro testimonio aparece en *Pot-pourri* (1882) en la escena de la lectura de los diarios en el tren, que han sido comprados previamente en la estación a un *news boy*, es decir que ya no deben adquirirse sólo por suscripción sino que los números sueltos pueden obtenerse en la calle.⁹⁶ El ferrocarril ofrece un nuevo espacio, que implica una modalidad de lectura novedosa. Como se lee para llenar el tiempo muerto del viaje, el medio de transporte, por lo tanto, introduce con fuerza una demanda de entretenimiento, que este tipo de diarios no puede satisfacer. En esta escena, el narrador critica la extensión y el estilo de la nota política de la redacción, la desactualización de los cables telegráficos y las nimiedades de las noticias locales. En otras palabras, contrasta los productos del periodismo tradicional con los intereses del lector moderno. En su donoso escrutinio, salva de la hoguera a *El Diario*, que a su juicio es “el papel más cristianamente entendido de todos los que se publican en esta tierra” (Cambaceres, 1956: 50). Esta ficcionalización del acto de leer subraya, además, que las diferencias entre modos de leer no se corresponden necesariamente con disparidades sociales. En un mismo sector social pueden coexistir diversas modalidades de lecturas, o incluso un mismo individuo puede poner en práctica más de una modalidad. Por ejemplo, la lectura del diario en el hogar no es igual a la practicada en ámbitos públicos como el club o el vagón del ferrocarril.⁹⁷ Por último, en *León Zaldívar* (1888) la escena de lectura de un periódico motiva la descripción típica de un diario político: “los artículos de fondo no le llamaron la atención, ni las noticias judiciales, ni la gacetilla, ni el folletín;

⁹⁶ Ernesto Quesada señala que don A. J. Bernheim, el fundador del diario *La República* (1868-1881), inauguró el sistema de la venta de números sueltos a 1 peso m/c. Con esta innovación en el sistema de distribución se operó una verdadera revolución en el periodismo. Los gastos de redacción, corresponsales, impresión, etc. no podrían cubrirse únicamente con una suscripción mensual de 25 pesos m/c. Por esta razón, antes de aquella época cualquier diario exigía 40 pesos m/c por una suscripción mensual. Pero introduciendo en la confección del diario “una hábil dirección mercantil, de manera de multiplicarse los avisos de todo género, con el objeto de cubrir el déficit posible, y facilitar la circulación del diario, podría rebajarse el precio” (Quesada, 1883: 91).

escondida en la última columna había una insulsa crónica de salón” (Ocantos, 1911: 185)

En los años ochenta, a medida que la agitación política va menguando, los intereses del público se diversifican y se produce un crecimiento de las revistas especializadas y de la prensa ilustrada. La necesidad de los diarios de adecuarse a las nuevas expectativas del público los lleva a asimilar los nuevos estilos y formatos periodísticos añadiendo, por ejemplo, nuevas secciones o intercalando grabados en sus columnas. Como señala Raymond Williams, la incorporación de material comunicado previamente de modo diferente, ahora en un formato más barato y más fácil de distribuir es una tendencia recurrente en la historia del periodismo, marcando un rumbo regulado por la lógica mercantil de la concentración y el precio (Williams 1992[1961]: 173-213).

Pero lo cierto es que la estabilidad política no es el único factor que incide en la modificación de los intereses de los lectores. Ahora “el público ya no tiene tiempo para leer y sin embargo quiere estar informado de lo que pasa en el país y en el mundo entero. Comprende de todo y todo lo quiere: literatura, ciencia, política y filosofía, novedades y crónica social o policial. Todo se lo tiene que servir en forma corta y concreta” (Navarro Viola, 1897: 23) El proceso de crecimiento económico sostenido y de prosperidad comercial, la apertura de la economía y la fuerte expansión demográfica de Buenos Aires repercuten en la vida de la ciudad, que acelera su ritmo y acentúa el intercambio con el mundo. Por otra parte, transformaciones en el plano de lo material, como el tendido de las líneas del ferrocarril y el telégrafo, promueven una multiplicación inusitada de las comunicaciones. En este sentido, la prensa no es ajena a este proceso. Dos elementos fundamentales contribuyen a su evolución: la multiplicación de avisos propiciada por estos años de bonanza, que otorgan a los medios una base comercial algo más sólida, de manera de poder hacer frente con mayor éxito a los embates del poder político; los servicios de corresponsalía y telegráficos, que, junto con los de

⁹⁷ Véase (Chartier, 1994).

las agencias de noticias, ponen a estos lectores ávidos de información al tanto de lo que pasa en el país y en el mundo. La nueva tendencia se caracterizaría entonces, observa Navarro Viola, por la sustitución paulatina del modelo francés -prensa de opinión y de propagación de principios políticos y doctrinarios- por el modelo norteamericano -prensa informativa y con una base comercial más sólida. Sin embargo, más allá de los promisorios augurios de Navarro Viola, es muy prematuro pensar en la consolidación de las funciones comerciales de la prensa finisecular porteña y, por tanto, en la autonomización del periodismo respecto de la política.

Sin embargo, la modernización de la prensa porteña no es un proceso homogéneo. Los grandes matutinos *La Prensa* y *La Nación*, sin dejar de ejercer formas facciosas de intervención pública, amplían sus servicios telegráficos internacionales y de corresponsales, multiplican sus avisos y aumentan sus tiradas, poniendo todos los días en la calle un producto que combina la prédica política con la actualidad local, nacional e internacional, es decir que van sustituyendo el modelo de “diario-doctrina” por el del “diario-noticia”. En cuanto al diario *La Nación*, Ricardo Sidicaro sostiene que hasta la primera década del siglo XX fue “el soporte propagandístico de una facción partidaria” (Sidicaro, 1997: 14). El predominio de las funciones políticas sobre las comerciales quedaría corroborado, según Sidicaro, cuando a principios de los noventa a pesar de que las ventas del diario habían caído abruptamente a causa del apoyo explícito que desde sus páginas se le había dado al acuerdo entre Mitre y Roca para que el primero renunciara a la candidatura presidencial por la Unión Cívica, el general Mitre no cambió el rumbo político de su periódico, sin importarle la pérdida de lectores. Recién en 1909 llegaría “la decisión de alejar al matutino de la identificación directa con un partido político” (Sidicaro, 1997: 19).

Por otra parte, los vespertinos, de menores recursos que dependerían en mayor grado de la suscripción y el aviso estatales, acentúan su función facciosa tanto de portadores y guías de la opinión pública como de medios de lucha de la política partidista. Como hace notar Sylvia Saítta, recién en 1905, con *La Razón*,

aparece “el primer vespertino pensado como periódico comercial que intenta quebrar la tendencia de diario partidario predominante en la época” (Saítta, 1998: 34). Añade también que la aparición de los vespertinos *La Razón* (1905), *Última Hora* (1908) y *La Tarde* (1912) marcaría “el inicio de la prensa popular urbana que incorpora los rasgos más salientes del denominado “nuevo periodismo” norteamericano: la primacía de la noticia sobre la opinión, la independencia y una pretendida objetividad en el criterio editorial, junto con el empleo de encabezados desplegados e ilustraciones en sus páginas” (Saítta, 1998: 38).

Paula Alonso señala asimismo que “estos diarios eran portavoces de una causa, ya sea de una facción de un partido, de todo un partido político o del movimiento católico. Sus columnas estaban casi exclusivamente dedicadas a difundir las opiniones de la organización a la que representaban y a atacar a la oposición a través del uso del ridículo, el chimento, las mentiras y las verdades a medias. Eran financiados a través de acciones que se compraban entre los dirigentes partidarios y a través de abultadas suscripciones del gobierno nacional y provincial”. (Alonso, 1997: 43)

Al salir por la tarde, no se veían en la necesidad de brindar información y se limitaban a opinar sobre lo ya informado por los matutinos. No mantenían corresponsales en el extranjero y carecían de un buen servicio telegráfico internacional. Según Alonso, las funciones de este tipo de diarios, en tanto representantes de los partidos políticos, sería la de forjar la identidad del partido unificando las distintas miradas en una sola pluma, uniendo la diversidad en una sola voz; ofrecer a los partidarios un foro de reunión, un lugar donde socializar, intercambiar ideas; crear una imagen sobre la situación del país y sobre aspectos más específicos de la política; colocar la política en el espacio público arrebatándola de los confines de la intimidad del salón, del comité, del banquete y a veces de la correspondencia privada. Sin embargo, es en estos diarios políticos - que, paradójicamente, son el sector de la prensa de menor autonomía- donde comienzan a publicarse de manera más o menos sistemática las producciones novelísticas nacionales. En efecto, primero en *La Patria Argentina* y luego en el

flamante *Sud América* se desarrollan dos series de folletines nacionales notablemente diferenciadas entre sí, que fundarán, por un lado, la línea de la novela popular y por otro, la línea de la novela culta.

2.3. Sud-América: una tribuna de combate

En el nido de los literatos, sin embargo, se encontró algunos huevos <sic>, más o menos hueros el *Fruto vendido*<sic> de Paul Groussac [...] y ¡horror! *La gran pavada* de Lucio V. López comúnmente conocida por el público bajo el nombre de *La gran aldea*. Estas novelas no gustaron más que el diario, ni fueron más leídas que él.⁹⁸

El diario *Sud América* fue fundado por Carlos Pellegrini en 1884. Su primer director fue Paul Groussac, en tanto que Luis F. Navarro era el Secretario de Redacción. Mientras que el propio Pellegrini, Delfín Gallo y Roque Sáenz Peña tenían a su cargo la sección política, Groussac y Lucio V. López llevaban adelante la sección literaria. Estaba conformado por cuatro páginas –número habitual en los diarios de la época-, divididas en siete columnas. En las dos primeras páginas se resumía el contenido informativo, desplegado de manera uniforme y con títulos que nunca superaban el diagrama de las columnas. Mientras que en las dos últimas se colocaban los avisos. La primera columna de la primera página se dedicaba a la nota editorial y a las noticias bursátiles y a pie de página se disponía el folletín. En otras palabras, la nota de fondo de la redacción compartía las columnas con las noticias de La Bolsa, los sueltos políticos, la cartelera teatral, el turf, las novedades de la literatura europea y el folletín. Años después, en *Los que pasaban*, Groussac habría de observar que desde un comienzo se constituyó como una tribuna de combate frente al diario católico *La Unión* y contra la candidatura a Presidente de Dardo Rocha, por entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires. Más tarde, apoyó la candidatura de Juárez Celman y vivió sus años de apogeo convertido en el diario oficialista del juarismo, corriendo su misma suerte con la renuncia del Presidente tras la Revolución de 1890. Luego cambió de dueños y dejó de aparecer en 1892, como una sombra de lo que había sido.

⁹⁸ *El Fígaro*, Buenos Aires, 10 de enero de 1888.

Sud América no ofrece grandes novedades en cuanto al formato, diseño y estilo periodísticos. Por el contrario, procura brindar todo aquello que pudiera esperarse de un diario que salía a las dos de la tarde en Buenos Aires. Sin embargo, está escrito en un lenguaje periodístico ágil, con tonos y matices que lo alejan del resto de los periódicos porteños de la época. Este aspecto no se vincula tan solo con el talento literario de su primer director, quien, por otra parte, luego de un año se alejó de la redacción. La mayoría de estos vespertinos concentran en las notas de la redacción las funciones de propaganda de ideas políticas. Este tipo de notas se orienta hacia las formas de la oratoria política y religiosa: el sermón, el panegírico, el debate parlamentario, el discurso de ocasión. En *Sud América*, en cambio, esta función ideológica va más allá de la nota de redacción y es desempeñada por todo el periódico. Como el peso de la política editorial cotidiana ya no recae tan sólo en la nota de la redacción, el resto de las especies periodísticas como el suelto, las misceláneas, los chismes sociales, incluso las novelas por entregas del folletín, asumen también esta función de difundir y propagar las posiciones de la facción política que lo sostienen. Debido a que es un diario de opinión y no tanto de información, las noticias no sólo son escasas, sino que están rigurosamente seleccionadas de acuerdo con la línea editorial que impulsa la redacción. En consecuencia, un procedimiento habitual es que la noticia principal que ha sido escogida para ese día sea comentada por la nota de fondo. Esta conexión se extiende hacia algún suelto humorístico o nota social con referencia también a la noticia del día. Por ejemplo, el 30 de diciembre de 1885, la noticia principal es la reunión de los tres candidatos de la oposición para lograr una fórmula conjunta. Esta noticia no sólo es el tema de la nota de redacción sino también el de un suelto humorístico, que la refuerza. Este acontecimiento de la vida política nacional recibe en *La Nación* una cobertura diferente. Más allá de las diferencias de perspectiva -Mitre participa de la reunión-, esta información no sólo es recogida en la sección "Noticias", sino que también merece un extenso y solemne comentario editorial (*La Nación*, Año XVI, N° 4620, 22 de diciembre de 1885). Es indudable que si *La Nación* procura incidir en la opinión pública a través

del comentario editorial, el terreno elegido por los jóvenes de *Sud-América* es el de la sátira política del suelto humorístico. Esta articulación del comentario editorial con la noticia principal también puede comprobarse en el diario *La Patria Argentina*, cuando el 22 de junio de 1884 se informa en la sección “Noticias” que la legislatura de la provincia de Buenos Aires ha aprobado un proyecto de ley que destina cien mil pesos nacionales a la construcción de un monumento que perpetuaría la memoria del gobernador Dardo Rocha. Este acontecimiento merece asimismo un comentario editorial que no ahorra epítetos injuriosos hacia el Gobernador. Por cierto, la duplicación de la información en el registro distinguido del comentario editorial es un procedimiento habitual de la prensa. Lo que interesa enfatizar aquí es el modo en que en las páginas del *Sud-América* el comentario editorial se desplaza hacia la periferia y su función ideológica es ejercida también por otras formas, que no son necesariamente nuevas, sino que ahora cumplen una nueva función. Este desplazamiento de la función propagandística permite que el diario abandone el tono oratorio, puesto que el debate ideológico también se ejerce en otros espacios del periódico y por lo tanto, con otros géneros y en otra lengua. Lo que está en crisis aquí es el modelo del “diario doctrina”⁹⁹, que va cediendo parte de su espacio al modelo del “diario entretenimiento”. Ahora bien, que el diario abandone el formato y los patrones retóricos del “diario doctrina” no significa que relegue sus funciones propagandísticas, sino que estas últimas se ejercerán con otros instrumentos formales. En consecuencia, la prosa periodística se vuelve más ligera, orientada hacia otras formas orales de la práctica política: la conversación y con ella el chiste, el rumor, el comentario mordaz, la ironía, el relato anecdótico. Esta intersección de géneros como un modo eficaz de apoyar y sostener las ideas políticas es evidente, por ejemplo, en relación con la Ley de Matrimonio Civil. El 24 de septiembre de 1887 aparece una nota que saca a la luz y defiende la presentación del Ministro de Justicia de la Ley de Matrimonio al

⁹⁹ El “diario-doctrina” aparece parodiado en *Pot-pourri*.

Congreso Nacional. Pocos días después se publica un breve relato de Juan Antonio Argerich que es un claro alegato en favor de este proyecto.

Esta conexión también puede establecerse, aunque de manera menos sistemática, con el folletín, en cuyo espacio surgieron novelas nacionales que fueron utilizadas como instrumentos políticos.¹⁰⁰ Dicho de otro modo: la prensa política diaria aparece como un ámbito de mediación¹⁰¹ a través del cual los textos literarios participan de los debates de la esfera pública.

De esta manera, desde los primeros números de *Sud-América*, aparecieron en su folletín *La gran aldea* de Lucio V. López y *Fruto vedado* de Paul Groussac, en 1884; *Ley social* de Martín García Mérou en 1885; y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres en 1887. Estas novelas están destinadas a interpelar a una audiencia

¹⁰⁰ Este procedimiento no es nada original. Susana Zanetti lo reconoce en el caso de *Amalia*, donde la trama novelesca ambientada en el Buenos Aires de los años cuarenta “dialoga con el periódico, reforzando su ideario y propaganda con la amenaza latente del terror vivido en ese pasado cercano que *Amalia* vuelve a la escena” (Zanetti 2002: 164).

¹⁰¹ Jesús Martín-Barbero utiliza con justeza los conceptos de medios, mediadores y mediaciones en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Observa que desde el siglo XVII se habría puesto en marcha un proceso de producción cultural cuyos destinatarios serían las clases populares que “a la vez media entre y separa las clases” (110). En efecto, tanto en la literatura de cordel española como en la de *colportage* francesa constata la presencia de una literatura que se dirige a las clases populares y hace posible su tránsito de lo oral a lo escrito, produciendo en consecuencia la transformación de lo folklórico en popular. Con el cordel estaríamos en presencia de un medio que, a diferencia del libro y a semejanza del periódico, habría salido a buscar sus lectores a la calle. Pero el pliego de cordel, agrega Martín-Barbero, “no sólo es medio sino también mediación. Por su lenguaje que no es alto ni bajo, sino una revoltura de los dos” (113) también serían mediadores los editores franceses que durante el siglo XVII ponen en marcha la “Bibliothèque Blue”, seleccionando tradiciones orales y adaptando textos provenientes de la tradición culta. Lo mismo ocurre con los vendedores ambulantes, quienes ejercen el rol de mediadores entre la clientela y el empresario al recorrer los campos y las ciudades pequeñas distribuyendo los folletos y retornar una vez al año para devolver lo que no se vendió y orientar al editor acerca del gusto del público. Entre quienes emplean el concepto de ‘mediación social’, la sociedad es “un cuerpo de relaciones de sentido donde unos mensajes tienen efecto por la condición de otros. Y no sólo eso, todas las acciones de intención comunicativa, de participación de significados, de efectos discursivos, están dependiendo unas de otras. En unas circunstancias unas afectan más, en otras menos, todo ello es el mundo de la mediación, es decir, para que un acto comunicativo se lleve a cabo hacen falta condiciones previas y simultáneas propias de la comunicación y asociadas a ella”. José Lameiras y Jesús Galindo Cáceres (editores). *Medios y mediaciones. Los cambiantes sentidos de la dominación en México*. Jalisco: El Colegio de Michoacán, 1994, p. 35.

que se configura como “una estrecha red de relaciones interpersonales” (Prieto, 1988: 102). Creadas con el firme propósito de sostener, difundir o defender una doctrina política, jamás acusan algún signo de ambigüedad política. En este sentido, las novelas de *Sud-América* se oponen al *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez donde, como señala Sergio Pastormerlo, la indiferenciación de “lo político” y “lo literario” propia de la gauchesca se transforma en una literatura políticamente indiferente. Esta transformación habría tenido lugar debido a que “la formación de un mercado literario agregó una nueva posible orientación a la práctica de la escritura, capaz de entrar en competencia, y por lo tanto desplazar, la orientación política. Esta nueva orientación, en principio, es “comercial” y a la vez específicamente literaria: la autonomía y la especificidad, efectos del mercado, no se definen en principio por oposición al mercado” (Pastormerlo, 2001).¹⁰² Por ejemplo, enmarcada en el contexto de enunciación de la prensa periódica, *La gran aldea* dispara su artillería más pesada contra el mitrismo -y toda la red política y social que lo sostiene en Buenos Aires- desde la misma perspectiva facciosa de la redacción del diario.

Más allá de las reseñas y polémicas, estas novelas dialogan con el resto del periódico, que funciona en su conjunto como un mediador de “esta estrecha red de relaciones interpersonales”, no solo a partir de los contenidos sino también a partir de los deslizamientos formales o genéricos.

En suma, los folletines de *Sud-América* participan de un proceso dominado por las tensiones de un periodismo que aún permanece ligado a los poderes del Estado y las fuerzas políticas y donde la aparición sostenida de las primeras novelas nacionales no debe ser percibida tan sólo como un signo de autonomización literaria, sino también como un instrumento de la prensa política.

¹⁰² Un ejemplo opuesto sería el de *Amalia* de José Mármol, que es una novela claramente política. Apareció en el folletín del periódico antirrosista *La Semana*, durante 1851. Con la caída de Rosas, el diario interrumpió las entregas por considerar que no contribuía a la pacificación de la nación. A pesar del reclamo de los lectores, la medida no se alteró. (Zanetti: 2002: 164). En este caso la función política prevalece sobre las funciones comercial literaria.

2.4. Fruto vedado: un folletín político del diario Sud-América

La fuerte incidencia de la política que hemos destacado en *La gran aldea* también tiene lugar en *Fruto vedado*, donde la revolución mitrista de 1874 es satirizada sin reparos.¹⁰³ Esta novela narra la historia de un joven ingeniero francés, Marcel Renault, quien, a raíz de sus ideas liberales, se ve obligado en 1869 a abandonar sus estudios de la Escuela Politécnica y a dejar su país, víctima de las persecuciones del II Imperio. A pocas semanas de su llegada a Buenos Aires, recibe la noticia de la quiebra de su padre, debido al hundimiento de un gran banco parisino. Sin respaldo económico familiar, contando tan sólo con su talento y su juventud, Marcel Renault es el prototipo del indiano, del joven europeo que debe probar suerte en los territorios de ultramar. Alternando el ejercicio de su profesión con la especulación inmobiliaria, no tarda en forjar una pequeña fortuna, perdida casi en su totalidad durante la crisis comercial de 1873. Forzado a comenzar de nuevo, obtiene la dirección técnica de las obras del Ferrocarril del Norte, gracias a las gestiones de su amigo y candidato a Presidente, el Dr. Nogales.

Durante el viaje en galera desde Córdoba a San José -nombre ficticio que adopta en el relato la ciudad de Tucumán- se enamora de una joven criolla, hija de un hacendado tucumano, don Tiburcio Miranda, dueño del mayor ingenio de la provincia. Fiel a la tradición de la novela sentimental europea, la trama de la aventura amorosa engloba también una serie de motivos económicos. De modo que el ingeniero francés no sólo se gana el corazón de la joven, sino también los favores de toda la familia, sobre todo luego de que una improvisada solución

¹⁰³ La perspectiva política –facciosa- de la novela fue puntualizada de inmediato por la reseña del diario *La Nación*: “En esa primera parte, que forma la introducción, es donde se hace la pintura de algunas costumbres argentinas, alternadas con descripciones del país, en medio de episodios grotescos. El fondo de este cuadro es anonadadamente político y corresponde a la lucha de la elección presidencial de 1874. Las sombras de algunos personajes políticos recortados con tijera como siluetas de papel, se ven atravesar el escenario, con un trasparente pseudónimo a su pie, como en la cortina iluminada de un teatro de títeres y titiriteros pasan los fugaces perfiles” *La Nación*, 13/10/1884.

técnica suya permite al hacendado salvar su producción de azúcar y, con ella, la fortuna familiar. El idilio sin embargo tiene un antagonista, el sobrino de don Miranda, Correa, quien sostiene económicamente las temerarias empresas de su tío. Don Miranda y su sobrino forman parte de los conspiradores de la revolución de 1874 y le piden a Renault que facilite el alzamiento de las cuadrillas del ferrocarril a cargo suyo. Pero el francés no vacila en sofocar esta conspiración manteniéndose leal a la investidura presidencial. Sostiene una pelea con Correa, quien, a causa de los golpes recibidos, se queda ciego. La revolución aleja abruptamente a Renault de la familia tucumana. De vuelta en Buenos Aires, se entera al poco tiempo que la linda criolla se ha casado con su primo, un matrimonio sin amor forzado por su padre a fin de evitar la ruina de la familia. Ocho años después, Renault se encuentra en París con la familia tucumana, cuya actual prosperidad les permite vivir a todo lujo en Europa. A pesar de los años, la antigua pasión no se ha extinguido y el amor, ahora adúltero, desencadena la tragedia.

Si se lee la trama amorosa como una alegoría política, podría interpretarse este amor malogrado como un indicio de las contradicciones insuperables entre los extranjeros y los sectores criollos tradicionales. Sin embargo, si se presta atención al entramado histórico-político que enmarca, pero también determina, la acción de los personajes, puede observarse el desarrollo de un proceso por el cual aquellos que aparecían enfrentando el fortalecimiento de una Administración Central en los años setentas, se hallan en los ochentas asimilados al régimen, debido al florecimiento económico que acompaña y sostiene al proyecto de modernización. En otras palabras: los miembros de las burguesías locales que se habían opuesto en un principio al poder de la nación, finalmente se ven favorecidos por “la organización nacional y el *imperium* de la nación establecido para siempre, después de sesenta años de lucha, sobre el *imperium* de provincia” (Roca, 2000: 106). Don Miranda y su sobrino fracasan en su conspiración y se ven obligados a ceder el poder político; pero a cambio de ello se verán recompensados por el adelanto promovido por la política económica del gobierno nacional.

Si a mediados de los setentas estaban al borde de la bancarrota, diez años después están disfrutando en París de los enormes beneficios de sus empresas. El Ferrocarril del Norte llegó a la ciudad de Tucumán en 1876. Esta obra -encarada por el estado nacional- fue uno de los factores que impulsaron el desarrollo y la modernización de la industria azucarera, favorecida a su vez por una política arancelaria proteccionista.¹⁰⁴ La revitalización de esta economía regional, que había languidecido desde la época de las guerras de la Independencia, fue el resultado del pacto modernizador entre el gobierno central y algunos sectores de la burguesía local en el cual convergen el azúcar y el ferrocarril. En suma, esta cesión de poder a cambio de beneficios es la clave de una alianza política que da lugar a la consolidación definitiva del estado nacional. El conflicto político formulado en términos de un pacto es el nudo central de la versión de los acontecimientos políticos que los partidarios del gobierno del general Roca instalan todos los días en la opinión pública desde las páginas de sus diarios.¹⁰⁵

Pero el amor de juventud del protagonista, pese a incluir en el relato retrospectivo de su estadía en San José descripciones de las riquezas naturales y de las tradiciones a la vieja usanza atesoradas en una apartada región del interior del

¹⁰⁴ Pierre Denis observa en 1916 que la industria azucarera argentina, dependiente de una manera absoluta de la protección de su mercado nacional, creció a medida que se trazaron las líneas férreas que unen Tucumán con la región del litoral. La primera de ellas, el Ferrocarril Central Norte, llegó a Tucumán en 1876 y posibilitó el surgimiento de la gran industria con ingenios dotados de maquinaria moderna. La superficie cultivada pasó de 2.200 hectáreas en 1876 a 14.840 en 1886, y la producción de azúcar se triplicó en cuatro años: 3.000 toneladas en 1876, 9.000 toneladas en 1880. Entre 1891 y 1895 la superficie cultivada se elevó de 14200 hectáreas a 40.720 y la producción de azúcar ascendió de 51.000 a 135.000 toneladas. El régimen protector se estableció gradualmente a partir de 1876, cuando se fijaron los derechos sobre el azúcar importado en un 25%. Una revisión de los aranceles en 1883 llevó a un derecho específico de 5 centavos por kilo, elevado a 7 centavos en 1885. Pierre Denis, *L' Argentine Moderne (Chapitres de Géographie Économique)*, Buenos Aires, Ediciones Universidad Nacional de Tucumán – Coni Hnos., 1916. "Tucumán y el azúcar" es un capítulo traducido y reeditado en Daniel Campi (Comp.) *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina- II*. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 1992.

¹⁰⁵ H.S. Ferns ha observado que "el ferrocarril a Tucumán como contribución a construir la Nación Argentina y darle carácter de una comunidad pacífica y en desarrollo, era una empresa heroica, que tuvo para la vida argentina una significación análoga a la que tuvo en la vida canadiense el Canadian Pacific Railway" (Ferns, 1966: 333).

país, no parece motivar la representación de un espacio donde coincidan el tiempo pasado y el mundo rural bajo las convenciones del tópico de la Edad de Oro, de manera de configurar un mundo premoderno idealizado como respuesta a los cambios del presente. Por el contrario, la retrospectiva permite representar el proceso de modernización en toda su dimensión temporal. La biografía novelada de Marcel Renault está pautada por los acontecimientos históricos de la década de 1870: la fiebre amarilla de 1871, la crisis comercial de fines de 1873, la revolución de 1874, las obras del ferrocarril a Tucumán concluidas en 1876. Estos datos contribuyen, en primer lugar, a articular la dimensión individual con la social, pero también sitúan la narración en el tiempo histórico, donde el pasado es el antecedente del presente. Este recurso, -uno de los principios fundamentales del realismo- impide incluir cualquier representación del pasado como una Edad de Oro, y por lo tanto, en contraste con el presente. En consecuencia, el pasado ya no es un mundo sublimado que se opone al presente, sino un espacio que despliega los antecedentes y comienzos del proceso de modernización y convalida el optimismo de los nuevos tiempos. Por lo tanto, San José es un territorio imaginario donde se dramatiza la lucha entre lo viejo y lo nuevo sin concebir el cambio histórico en términos de pérdida.

La literatura de viajes es el modelo narrativo preponderante en esta novela. El viaje inicial de Europa a Argentina del protagonista, el viaje al interior del país en la primera parte, de regreso a Europa en la segunda. De modo que el viaje del francés a San José articula todo un conjunto de convenciones de la literatura de viajeros: los peligros y las incomodidades de la travesía, la descripción de las riquezas naturales de la región visitada y las posibilidades de su explotación comercial, las descripciones de los usos y costumbres de los pueblos y una aventura sentimental que finaliza con la separación de los amantes. Por esta razón, la representación de San José y sus alrededores aparece dominada por la perspectiva del viajero- ese protagonista insoslayable de los procesos de modernización neocoloniales-, motivando el predominio de las formas narrativas canonizadas por el relato de viajes, es decir, la alternancia de la crónica

pormenorizada de los incidentes del viaje con la descripción de un espacio exótico. Es así que el punto de vista utilitario del viajero permite que las huellas de la modernización se impriman en la elaboración literaria del paisaje, de manera que no se percibe el espectáculo de la naturaleza virgen sino un paisaje rural transformado por el trabajo del hombre:

Naranjos de oscuro follaje se alzaban junto a la vegetación potente de laureles, cedros y tarcos que agitaban sus espléndidos penachos. La vista descansaba en las primicias de la riqueza tropical: la yerba fresca cubría el arcilloso suelo; grandes alfalfares alternaban con los surcos de caña de ancha hoja verdosa en esta estación (Groussac, 1884: 84)

Por lo tanto, la región tucumana no va a ser el producto de la mirada maravillada ante el espectáculo romántico de la naturaleza sublime, sino el registro riguroso del propietario que, a la manera del señor Grandet, está calculando sus beneficios en sus paseos por el campo. En este sentido, en una de las paradas de la galera, en un pequeño pueblo entre Córdoba y San José, un vecino principal que recibe a los viajeros “no podía contener su asombro cuando le confesaba Rosita que le parecían lindas las serranías del poniente: ‘¡Cómo lindas, niña Rosita!, si no tienen ni una onza de cobre’” (Groussac, 1884: 83).

Asimismo, pese a la distancia y a las dificultades del viaje en galera, San José mantiene un contacto fluido con Buenos Aires, concebida como el centro de poder de la nación. Por cierto, no sólo los conflictos políticos de la capital repercuten de inmediato en esta pequeña y lejana ciudad del interior, sino también los económicos, como lo atestigua la quiebra de una importante firma comercial de Buenos Aires, cuyos detalles llegaron en “los diarios del litoral”, y cuyos perjuicios alcanzan a algunos comerciantes de San José. *Fruto vedado* va configurando de este modo los lazos económicos, políticos y sociales que dan lugar a la comunidad imaginada que sostiene a la nación. Por ejemplo, el nuevo gobernador, Heredia, había vivido muchos años en Lima, donde se había casado y

tenía la base de sus negocios. Pero en un viaje a su provincia natal, había sido convocado para la gobernación. Si en el pasado Lima había funcionado como el verdadero centro económico y cultural, la modernización invierte la dirección de los flujos y Buenos Aires sustituye a la ciudad peruana. Ahora la dirección de los negocios está orientada hacia el Río de la Plata y los matrimonios ya no se concertan en Lima sino en Buenos Aires.¹⁰⁶

Pero además, la hipótesis de que una novela por entregas de *Sud-América* como *Fruto vedado* funciona como una suerte de “campana periodística” que contribuye a defender y propagar el proyecto modernizador del gobierno nacional se confirmaría no sólo a causa de las frecuentes notas en los diarios de la época acerca de las concesiones del ferrocarril y el fomento de la industria azucarera, sino también porque el propio Groussac abogó desde las columnas de *El Diario* de Manuel Lainez por la importancia del Ferrocarril del Norte para el desarrollo de esa economía regional y en particular la industria azucarera. En notas del 17 y 18 de marzo de 1884 aparecidas en *El Diario*, Paul Groussac discute la traza más conveniente que debería tener la extensión del Ferrocarril del Norte desde Tucumán hasta Salta, mientras que su novela comienza a salir en folletín cuatro meses más tarde. Estos artículos concluyen con las siguientes palabras: “Me parece que el gobierno debe escuchar estas razones de interés provincial. Lo que hace a la prosperidad de una provincia, sin arruinar a otra, prepara, en suma, la prosperidad nacional. Lo que es útil a la abeja es útil a la colmena”. Esto es, Groussac se atribuye la representación de las provincias y el destinatario de su mensaje es el gobierno, evidenciando con absoluta transparencia cómo funciona la

¹⁰⁶ Según Daniel Campi, con su arribo a Tucumán en 1876, el ferrocarril habría sido uno de los factores fundamentales del proceso de transformaciones de todo el norte argentino, cuyo motor habría sido la expansión del cultivo de la caña de azúcar. Esta expansión habría provocado una redefinición de las relaciones económicas, sociales, espaciales y políticas de la región. “El afianzamiento del nuevo modelo”, agrega Campi, “aceleró, por un lado, la decadencia de un sistema de articulaciones económicas con los Andes y el Pacífico forjado en la colonia en torno a la minería altoperuana, consumando la lento pero sostenida ‘atlantización’ de las economías extrapampeanas que se venía afirmando a lo largo de todo el siglo XIX en el territorio hoy argentino” (Campi, 2000: 71-118).

prensa política: sus escritos son una intervención en un ámbito social limitado como es el de la esfera pública, con el objeto de participar en el debate de los asuntos del Estado. Poco después, el 14, 23 y 30 de julio de 1884 se publican en el mismo periódico notas sobre el desarrollo de la industria azucarera donde, por ejemplo, se advierte sobre los efectos perjudiciales de las bonificaciones sobre el azúcar importado. Asimismo, de acuerdo con la información proporcionada por el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* de Alberto Navarro Viola, en 1884 se publicó un libro titulado *Prolongación del Ferrocarril Central Norte. Artículos publicados en La Reforma [de Salta] con motivo de las trazas de Cobos y del Valle de Lerma* (Salta, 1884 191 pp. En 8°).¹⁰⁷ Incluía artículos que habían sido publicados también en diversos diarios porteños como *La Nación* y *La Tribuna Nacional*, y se destacaba un artículo de Paul Groussac, todos ellos defendiendo la traza del valle de Lerma, en lugar de la de Cobos, para la prolongación de la línea ferroviaria. Al mismo tiempo, se publicó *Prolongación del Ferrocarril Central Norte. Artículos publicados en La Unión [de Jujuy] demostrando la conveniencia de preferir la traza por Cobos* (Jujuy, 1884, 59 páginas, en 8°).¹⁰⁸ El volumen incluía dos artículos de Bartolomé Mitre y una réplica de Eugenio Tello a Paul Groussac. Es preciso subrayar que los artículos de ambos libros habían sido publicados varias veces en diarios porteños y provinciales. Este debate resulta de gran interés porque, al igual que en *Fruto vedado*, los intereses políticos aparecen atravesados por los económicos.

Algo semejante ocurrió en 1887 con la novela *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, ya que mientras que en la ficción ofrecida por el folletín se problematizaba el impacto inmigratorio, se estaba produciendo un duro debate sobre sus efectos perniciosos, que incluyó tanto a los medios de prensa como al Parlamento, puesto que el 3 de noviembre de ese año, luego de las ardorosas intervenciones de algunos legisladores, se establecieron los pasajes subsidiados (Ley 2201) para reorientar el flujo de inmigrantes y atenuar la importancia de la

¹⁰⁷ *Anuario Bibliográfico de la República Argentina, 1885*. Año VI, p. 92.

¹⁰⁸ *Anuario Bibliográfico de la República Argentina, 1885*. Año VI, p. 92.

inmigración espontánea proveniente de Italia. Fernando Devoto señala que los 134000 pasajes concedidos entre comienzos de 1888 y marzo de 1891 sirvieron para dar impulso al flujo español, puesto que en España se concedieron 60000 pasajes, también recibieron pasajes los franceses (45000), los belgas (12000) y los británicos (7000). Esta iniciativa de pasajes subsidiados excluía formalmente a Italia (Devoto, 2003: 247-261). Sin embargo, la crítica literaria (Schlickers 2003: 141) ha destacado la aparente paradoja que significó el hecho de que una novela a las claras anti-inmigrante se publicara en el órgano de prensa del gobierno de Juárez Celman, administración que propiciaba una política inmigratoria expansiva. Lo que se pierde de vista aquí es que la Ley de Subsidios intentaba poner freno a la inmigración italiana. De modo que la posición ideológica de *En la sangre* estaría en concordancia con las políticas impulsadas por el Presidente Juárez Celman.

En suma, el folletín en los años ochenta es un espacio del diario que cuenta con una rica y extensa tradición en el periodismo porteño. Lo mismo ocurre con el tratamiento en este espacio de temas de actualidad política— pensemos en *La excursión a los indios Ranqueles*, publicada en *La Tribuna*— y con la inclusión de novelas. En este sentido *Sud-América* no hace más que recurrir a fórmulas consagradas de la prensa del siglo XIX. Sin embargo, lo que resulta novedoso es la incorporación sistemática al espacio destinado al folletín de novelas nacionales que aparecen como herramientas políticas. Como señala Susana Zanetti, la novela resulta un instrumento adecuado para contribuir a la formación y fortalecimiento de un consenso acerca de los nuevos caminos seguidos por los sectores dirigentes porque permite hacer comprensible el presente tramando fábulas que pueden delinear un panorama alentador sobre las nuevas políticas implementadas, o dar lugar a la representación de los desacuerdos políticos e ideológicos dentro de la elite (Zanetti 2002: 110). Ahora, el tiempo de la novela es el tiempo de los diarios, que pueden, por esta razón, ser representados en ella, junto con sus redactores y lectores.

Capítulo 3. Leer la ciudad. Itinerarios, mapas y paisajes urbanos en la novela del ochenta

3.1 Introducción

Se va perdiendo ya la memoria de lo que es Buenos Aires en tal o cual época, porque sus transformaciones son tan radicales y tan rápidas, que sorprenden al más prevenido (Quesada, 1893: 278).

Desde mediados del siglo XIX muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar numerosos cambios no sólo en su fisonomía, sino también en su estructura social: el crecimiento y la diversificación de la población, sumados a la multiplicación de las actividades comerciales, modificaron el paisaje urbano y alteraron las costumbres tradicionales y los modos de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Este cúmulo de transformaciones estaría vinculado, según José Luis Romero, con la mutación sustancial de la estructura económica de casi todos los países latinoamericanos, en función de un modelo de país exportador de materias primas y su repercusión se dejaría sentir particularmente “sobre las capitales, sobre los puertos, sobre las ciudades que concentraron y orientaron la producción de algunos productos muy solicitados en el mercado mundial” (Romero, 1976: 247).

En la ciudad de Buenos Aires, este proceso de modernización promovió una serie de transformaciones económicas, arquitectónicas, demográficas, sociales y culturales, que contribuyeron a delinear los rasgos fundamentales de lo que será poco tiempo después la gran metrópoli del Centenario. En pocos años, el trazado de líneas ferroviarias y tranviarias, el suministro de aguas corrientes en los barrios del centro, el tendido de la red pública de alumbrado eléctrico, la inauguración del puerto, la construcción de numerosos edificios públicos que servirían de sede para una Administración Central que no cesaba de incrementar sus funciones y de aumentar su tamaño, así como también la inauguración y remodelación de plazas y

parques le otorgaron al paisaje urbano un aspecto completamente renovado,¹⁰⁹ al tiempo que el continuo crecimiento de la población, al ritmo del incansable arribo de inmigrantes, iba modificando la estructura social.¹¹⁰

El período que se abre con la federalización de Buenos Aires en 1880 está marcado por grandes intervenciones materiales sobre la ciudad, entre las que se destacan la demolición de la vieja recova y la reforma de la plaza de la Victoria, la apertura de la Avenida de Mayo, el trazado definitivo de la ampliación de la ciudad hasta los límites actuales –que tuvo lugar en 1887- acompañadas por los agitados debates que promovieron. En consecuencia, no es extraño que el tema de la ciudad y los problemas que su crecimiento genera intensifiquen su presencia tanto en la prensa como en la literatura. En *La grilla y el parque*, Adrián Gorelik ha leído las transformaciones urbanas de fin de siglo a través de “la concreción de un modelo acabado de expansión sobre el territorio y la disposición de un cinturón de verde público en torno a la ciudad tradicional: la grilla y el parque”, en el marco de una “tradicón reformista local” cuyo postulado fundamental expresa que “cambiar la

¹⁰⁹ En cuanto a servicios y obras de salubridad, en 1856 tiene lugar el primer suministro de gas para casas y calles del centro; en 1866, las primeras líneas de tranvías; en 1868 se construye la primera planta de aguas corrientes; en 1871, un depósito distribuidor de agua en plaza Lorea; en 1881 comienza la explotación comercial del servicio telefónico; en 1882 se instala la primera central eléctrica (iluminación de las calles Florida y Perú); en 1887 existen 6128 fábricas, con 42321 obreros y se registran 2835 superpoblados conventillos en la zona céntrica. Ver Braun, Clara y Julio Cacciatore, “El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana” en Vázquez Rial, Horacio. *Buenos Aires 1880-1930. la capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 32-71. Otros textos sobre la historia urbana de Buenos Aires: (Gorelik 1998); (Liernur, y Silvestri, 1993); (Scobie, 1977).

¹¹⁰ De acuerdo con los datos recogidos por James Scobie, entre 1870 y 1910 la población de Buenos Aires tuvo una tasa de crecimiento del 4% anual. Si en 1869 su población era de 180.000 habitantes -de los cuales el 67% eran extranjeros-, en 1895 alcanzaba 600.000 -de los cuales el 74% eran extranjeros). El siguiente cuadro presenta un panorama más exacto del crecimiento poblacional de Buenos Aires:

Año	1744	1810	1836	1860	1869	1880	1887	1895	1910
Habitantes (en miles)	18	45	65	120	180	290	433	600	1.300

ciudad es cambiar la sociedad” (Gorelik, 1998: 53) y se remonta a las primeras décadas del siglo XIX.

Hacia fines del siglo XIX parece consolidarse una imagen de Buenos Aires que se va forjando a partir de un conjunto heterogéneo de formas narrativas, desde la evocación hasta la crónica de actualidad, en cuyo interior el género novelístico parece desempeñar un rol no poco significativo. Un sector importante de la crítica considera que durante estos años se produce un avance de las formas narrativas de la evocación, que parecen recuperar desde la nostalgia una ciudad del pasado perdida inexorablemente, como respuesta a los profundos cambios que tienen lugar en el presente.¹¹¹ La escritura ejercitaría una acción reparadora reconstruyendo o inventando un pasado urbano capaz de ofrecer una versión de la ciudad anterior a los grandes cambios que se vienen experimentando, pero de los cuales todavía no se encuentra una interpretación adecuada. De manera que las huellas de la gran ciudad moderna que se viene gestando son eclipsadas por la imagen de una ciudad del pasado que funciona como un espejo tranquilizador en donde los lectores pueden verse reflejados. En este sentido, Claudia Román ha señalado que este modelo de representación urbana, que se organiza en función de la reconstrucción de un relato totalizador del pasado en confrontación con el presente, es el emergente de una “estructura de sentimiento” defensiva y nostálgica, legitimadora de la hegemonía de una clase.¹¹² Por otra parte, incluso en aquellos textos que no aparecen dominados por un afán retrospectivo y que procuran procesar los cambios modernizadores que transforman a diario la vida social, política y cultural de la ciudad de Buenos Aires la misma estructura de sentimiento subyace a la gran dificultad para registrar toda la serie de detalles que conforman la ciudad moderna y cosmopolita. Esto es, las profundas alteraciones urbanas no sólo aparecen solapadas por la aldea imaginaria del pasado configurada en los textos evocativos a partir de la nostalgia; además, en textos que se proponen

¹¹¹ Para un análisis de las formas narrativas de la evocación y la modernización véase (Rama, 1985); (Aliata, 1992); y (Molloy, 1999).

¹¹² Véase (Román, 2004).

realizar un registro material de las características y transformaciones urbanas, estas variaciones aparecen desdibujadas por una serie de antinomias conceptuales que reducen y simplifican el carácter multifacético del proceso que intentan explorar. En este orden de cosas, por ejemplo, parece imponerse una perspectiva que, frente al conjunto de las fuertes mutaciones de diversa índole que se vienen desarrollando, enfatiza tan solo el contraste entre la austeridad tradicional y la elegancia cosmopolita, de manera que únicamente pueden percibirse las transformaciones urbanas susceptibles de ser subsumidas en esta oposición, mientras que el resto de los fenómenos urbanos, fuera del alcance de este contraste, resultan simplemente imperceptibles. Dicho de otro modo: la Buenos Aires cosmopolita y cambiante de la actualidad no sólo confronta con la gran aldea del pasado concebida desde la nostalgia, sino que además la ciudad del presente que toma forma en los textos periodísticos y literarios alberga una serie de elementos residuales, o excluye de lo representable toda otra serie de experiencias y novedades.

Lo cierto es que la configuración de la ciudad de Buenos Aires en una narrativa condensa un conjunto de formas literarias y no literarias como las memorias, los relatos de viajes, las noticias locales,¹¹³ desplegadas sobre todo en las páginas de la prensa periódica, y que se articulan también en un discurso novelístico que se presenta como un principio ordenador de la experiencia caótica y fragmentaria de la vida urbana.

La prensa, una vez más, desempeña un papel fundamental por su carácter de agente mediador entre la experiencia urbana y el público lector. De manera que cuando las novelas trazan los recorridos por la ciudad que organizan la percepción de los problemas sociales que ella encierra, lo hacen en un mapa que ya ha sido dibujado por los diarios, al que unas veces convalidan y otras refutan, pero siempre

¹¹³ Claudia Román en "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)" analiza cómo el diario *La Tribuna* a través de las secciones "Hechos locales" y "Cosas" que Héctor Varela publica con el seudónimo de "Orión" entre 1868 y 1871 apunta a captar un público cada vez más creciente produciendo noticias locales que se presentan como escandalosas. Véase Román 2003a

tienen presente. En suma, las novelas leen la experiencia urbana, de la cual la prensa no solo forma parte sino que ha contribuido a modelar. Por ello, los signos de esta mediación pueden localizarse en las formas narrativas que las novelas comparten con los diarios; en las recurrentes ficcionalizaciones de la lectura de periódicos; y, por último, en las tramas novelísticas, cuyas relaciones directas entre los personajes se asemejan a las relaciones con los lectores concebidas por la prensa.

A continuación se analiza el carácter de esta mediación, en primer lugar, en los deslizamientos formales y en las continuidades que pueden detectarse entre las noticias locales y los artículos de costumbre de los diarios del ochenta y la serie de las novelas de los patricios, que parece haber aprovechado la presencia incontestable del público de la prensa periódica para ir construyendo un público literario que se distinga de los lectores vulgares de los folletines de Eduardo Gutiérrez.¹¹⁴

Con este propósito, se toman algunos sueltos periodísticos del diario *Sud-América*, donde pueden encontrarse muchos de los núcleos narrativos que aparecen luego, portando en algunos casos funciones completamente renovadas, en las novelas del período.¹¹⁵

Luego se indagan en *Pot-pourri*, *La gran aldea* y *León Zaldívar* los efectos de la mediación de la prensa sobre las tramas narrativas, haciendo hincapié en las relaciones existentes entre los modos de resolver en el mundo ficcional las relaciones entre los personajes y el modo particular que tiene la prensa política de considerar su vínculo con el público lector.

¹¹⁴ Este desplazamiento es evidente en un autor como Lucio V. López, quien en *La gran aldea* aplica una fórmula semejante a la que ensayara tiempo atrás en sus artículos de costumbres sobre el viaje de Don Polidoro a París y cuya publicación en el diario *El Nacional* tuviera tan buena repercusión.

¹¹⁵ En este sentido, es posible distinguir la obra de Lucio V. López del proyecto novelístico de Eugenio Cambaceres, puesto que en este último estaría muy claro cómo el principio constructivo reacomoda las formas narrativas de la prensa mientras que en el primero este cambio de función de las formas narrativas es apenas perceptible, lo cual explicaría, en buena medida, las dificultades de *La gran aldea* para convertirse en una novela lograda formalmente.

También se sondean estos efectos en los diferentes mapas de la ciudad que se van trazando en las novelas. Ambos aspectos estarían vinculados con la necesidad de reducir y simplificar las relaciones sociales cada vez más problemáticas de la ciudad moderna.

Más tarde, en las novelas *En la sangre* y *Horas de Fiebre* se pone en juego la figura del advenedizo en relación con una representación más compleja de la estructura social, con el propósito de demostrar que el advenedizo funcionaría como un elemento que motiva el diseño de mapas urbanos con una diversidad tal que permiten captar los múltiples matices de una metrópoli moderna, pero también justificaría la puesta en escena de vínculos personales que estarían representando relaciones entre clases diferentes.

Finalmente, en *Sin rumbo* se aborda el tema de la tensión entre la ciudad y el campo, en la cual ambos términos se presentan de manera inseparable configurando un paisaje y una cultura rurales observados desde la perspectiva modalizante de la vida urbana, a partir de los patrones retóricos realistas y naturalistas.

3.2. La prensa y la literatura en la conformación de la experiencia urbana

A lo largo del siglo XIX la prensa americana habría sido el espacio donde aparecieron, antes que en libro, la mayor parte de los textos de carácter científico y literario.¹¹⁶ Las novelas publicadas en la década de 1880 en Buenos Aires no escapan a esta tendencia y aparecen ligadas en una productiva sociedad entre prensa y literatura. Los diarios les brindan el espacio de sus folletines, una generosa promoción no sólo mediante avisos, sino también a través de críticas, polémicas y noticias escandalosas, e incluso, las sedes de las redacciones como puntos de venta. En consecuencia, la prensa periódica funciona como una instancia de mediación entre la novela, la experiencia urbana y el público.

A raíz de que la novela argentina moderna surge en gran medida en las páginas de los diarios no resulta extraño que tome como punto de partida los modelos discursivos afianzados en el periodismo como el cuadro de costumbres, la sátira política, las memorias y las crónicas de viajes, a los que organiza, a su vez, de acuerdo con un nuevo principio constructivo, dicho en términos de los formalistas rusos. De modo que si algunos de los principios fundamentales de la información periodística serían, de acuerdo con Walter Benjamin, la brevedad y la desconexión de las noticias entre sí, los materiales fragmentarios aparecerían en la novela integrados en una unidad compositiva. En otras palabras, en contraste con la nueva complejidad fragmentada de la ciudad moderna, cuyo correlato residiría en la segmentación de la noticia propia de la prensa, el discurso novelístico aparece como integrador de los sentidos, desempeñando una función de síntesis simplificadora. Esta hipótesis pretende refutar a Benedict Anderson, quien establece una analogía entre la forma del periódico y la de la novela, donde el ‘formato novelístico del periódico’, por el contrario, se asentaría en que los eventos incluidos y yuxtapuestos en sus páginas revelan una conexión imaginaria

¹¹⁶ Véase (Román 2003a); también (Salto 1999).

derivada de dos fuentes relacionadas indirectamente: la coincidencia en el calendario y la relación existente entre el periódico y el mercado.¹¹⁷

Pero lo cierto es que el periódico no sólo tiene como objeto de representación la experiencia urbana, sino que, como señala Julio Ramos, en su propia disposición gráfica queda atravesado por una lógica del sentido que también sobredetermina el espacio urbano (Ramos, 1989: 124). De manera que la novela no halla en la ciudad un espacio inocente, adámico. Por el contrario, tropieza con un territorio ocupado por múltiples lenguajes que encuentran su eco, a la vez, en las páginas de la prensa diaria. En suma, la novela lee la ciudad y, al mismo tiempo, la experiencia urbana propicia modos de representación que ingresan en ella a través de la función mediadora de la prensa. Esto se debe a que la prensa es parte de tal experiencia, su ‘producto’, pero, al mismo tiempo, el lugar donde la experiencia urbana se procesa y donde los distintos públicos van cobrando forma. Mientras que la novela y la prensa comparten su interés por la vida cotidiana de la ciudad, la representación urbana en la novela se configura asimilando algunos de los patrones formales de la prensa, y los diarios, a su vez, son visto como ciudades. Leer el diario es comparable a viajar por la ciudad: “Apartar los ojos de los demás [diarios] para fijarlos sobre él [*El Diario*] en un viaje de la inteligencia al país de lo divertido, es lo mismo, *verbigracia* que salir del empedrado de la calle Santa Fe para entrar al *macadam* de la avenida Sarmiento en un paseo a Palermo”, dice el narrador de *Pot-pourri* (Cambaceres, 1956: 50).

Pero también los periódicos se incorporan a las novelas de una manera más simple: como objetos del mundo urbano, es decir, no sólo como forma, sino también como tema o contenido. La lectura del periódico es una escena que se reitera en la mayoría de las novelas de esos años, junto con la caracterización de personajes como lectores de diarios. De acuerdo con el modo de leer, es posible distinguir lectores de la prensa que ven en los diarios tan sólo una herramienta

¹¹⁷ Véase (Anderson, 1993: 57-61).

política y un medio de instrucción, como el Dr. Trevexo de *La gran aldea* y el ministro Ferreol de *¿Inocentes o culpables?;* personajes que sólo leen las noticias domésticas y para quienes el diario es un instrumento ideal para sostener formas de sociabilidad tradicionales, como los protagonistas de *León Zaldívar* y *Alma de niña*; lectores más modernos, que buscan noticias internacionales o económicas, como Alfredo Ríos de *Horas de fiebre* y Margarita, la esposa del Dr. Glow de *La bolsa*; o una fuente de entretenimiento, como el narrador de *Pot-pourri*.

Por último, la mediación ejercida por la prensa también puede reconocerse en la correlación que se establece entre el predominio en las tramas narrativas de lazos directos, cara a cara, de los personajes entre sí y el modo en que la prensa concibe sus vínculos con el público, donde prevalece una suerte de diálogo directo, sobre todo a partir de la profusión de noticias locales, que permite reproducir la red de relaciones interpersonales tan característica del mundo del ochenta. Es frecuente encontrar en los diarios de entonces, por ejemplo, noticias con la nómina de los pasajeros que llegaban al puerto de Buenos Aires; gacetillas anunciando la partida de viajeros ilustres; chismes sociales que abusan del sobrentendido; la compra de un inmueble; los exámenes satisfactorios en una escuela para niñas o un susto familiar. Este tipo de notas consolidan los estrechos vínculos de una clase social, pero también, al otorgarles un carácter público, ponen en escena esos vínculos y muestran a esa clase en todo su dominio.

A continuación transcribimos una serie de sueltos periodísticos recogidos del diario *Sud-América*. En ellos, los acontecimientos que se dan a la luz cuentan con el privilegio de poseer un lugar en las páginas del diario, no por formar parte de la agenda política del país, ni por difundir las noticias de un delito o un hecho sorprendente o aberrante, sino por pertenecer a la vida social de la alta sociedad de Buenos Aires. Su interés radica en el fortalecimiento de los vínculos de una comunidad cerrada, cuyas relaciones directas se exhiben en el periódico como un espectáculo, contribuyendo de este modo a consolidar el dominio de la clase.

Sud-América, 31/03/1887:

“Viajeros conocidos.- Auséntanse para Europa en el próximo abril los siguientes caballeros: Enrique Rodríguez Echart, con su distinguida familia; Herminio Piñero Pacheco, que va a hacer una gira completa visitando los principales países del mundo. El Dr. Juan Alston que va por enfermedad de su señora esposa. El Dr. Arturo Gelabert, que va también de paseo. El señor Manuel Ocampo hijo, que va de paseo, y que lleva la intención de demorar dos años con el objeto de visitar detenidamente los puntos más importantes de Europa. Un feliz viaje y pronto regreso son nuestros deseos”.

Desde los tiempos de la colonia, el viaje a Europa es una práctica de la elite porteña muy rica en significaciones y connotaciones sociales. Los miembros de la elite viajan a Europa con frecuencia, pero también leen en los diarios de Buenos Aires noticias, crónicas y parodias de viajes y, finalmente, novelas que asimilan todos estos modelos discursivos. En este sentido, el viaje a Europa es un núcleo narrativo de consideración en *Fruto vedado*, *Música sentimental*, *De cepa criolla* y participa de la trama de *Pot-pourri* y *León Zaldívar*.

La totalidad de los viajes aludidos en este suelto son de naturaleza privada. Precisamente, la publicidad de la vida privada de la clase más acomodada es una función compartida por los periódicos y las novelas de la cultura alta. El interés por el estado de salud de la señora esposa del Dr. Alston o los motivos del viaje del señor Manuel Ocampo hijo atañen a sus propios conocidos, es decir a aquellos que forman parte del “gran mundo”, pero también incumbe a quienes participan imaginariamente de ese “gran mundo” convirtiendo esas vidas privadas en algo interesante, es decir en “noticia”. Esta gacetilla ofrece un vasto panorama del consabido viaje a Europa: los hombres pueden viajar solos o con sus familias; se puede viajar por razones de salud o por placer; el viaje puede adquirir la modalidad de un periplo turístico o puede asumir un carácter formativo. De esta manera, la misma forma narrativa pasa de la vida social (la charla en el salón) a la prensa y, de

allí, a la literatura. Al mismo tiempo, la prensa y la literatura -o mejor la literatura dentro de la prensa- son un modelo y un estímulo multiplicador del viaje. Se leen viajes porque se viaja, pero también se viaja porque se leen viajes.

En cuanto a los procedimientos que pasan del salón al diario y luego a la novela, el chisme se convierte en una forma narrativa periodística ideal para hacer pública la vida social de la elite como si fuera un espectáculo fascinador.

Sud-América, 15/04/1885:

“**Chismes sociales.**- Se susurra que en estos días tendrá lugar un duelo entre un doctor y un joven que no ha cumplido veinte primaveras, ferviente adorador de Cupido, por más señas. El lance lo motiva un anillo que una cándida niña dio impremeditamente a uno de los contendientes, que si se presta oído a lo que se dice, es el *hazmerreír* de la encantadora niña y del doctor, que por supuesto es el preferido. A pesar de las indicaciones hechas por la niña, el anillo no había sido devuelto, lo que dio lugar a que el doctor pidiera explicaciones al jactancioso joven que llegó a insolentársele sin tener para nada en cuenta la posición social de aquel. El lance se llevará a efecto, según se nos dice, a pesar de que varias personas aconsejan al doctor desprecie a su rival, evitando así el gran disgusto que ocasionaría a su cándida como preciosa prometida”.

En este verdadero relato *à clef*, la retórica del sobrentendido de este suelto excluye a quienes no pueden descifrar los nombres del triángulo amoroso a partir de los numerosos indicios del cronista, pero incluye a quienes consiguen hacerlo. Por otra parte, este chisme podría ser el núcleo argumental de cualquiera de las novelas del ochenta: una niña coqueta, un joven insolente, un doctor orgulloso.

En suma, este material, que aparece fragmentado y disperso en los diarios, es organizado de acuerdo con un principio constructivo de otra índole cuando ingresa en la novela. Por ejemplo, en el baile de la alta sociedad de *Pot-pourri*, una

de las tantas escenas de comienzos que el texto despliega, el ‘narrador chismoso’ -como lo bautizara Jorge Panesi (Panesi, 2000: 275-285)-, junto con una vieja amiga, ‘lo que vulgarmente se llama una lengua de víbora’, no resiste la tentación de echar a correr todo tipo de rumores que afectan la reputación de la mayor parte de los asistentes. Estos rumores contribuyen a articular una crítica de la clase desde su interior. El chisme, como vimos, en el diario adquiere funciones diversas: entretiene, divulgando lo que debe mantenerse en secreto; consolida los vínculos de una clase social articulando una cadena de rumores y, hace pública la hegemonía de esa clase mostrando su cohesión. Por el contrario, cuando el chisme ingresa en la novela como forma narrativa adquiere una función diferente: ya no celebra el dominio de una clase, sino que critica sus vicios ocultos.

Sud-América, 11/09/1887:

“La hija de Eugenio Cambaceres”.- El señor Eugenio Cambaceres ha tenido un mal susto, con la enfermedad de su hijita, una preciosa criatura de cuatro años, rubia y rosada como un ángel. La niña sufría un ligero catarro bronquial, por lo que sus padres le habían hecho retener en camita, constituyéndose en enfermeros, sin abandonarla un solo instante. Anoche a las 2 a. m., un sirviente del señor Cambaceres llegó muy apurado al Hospital Militar, preguntando por el médico de servicio o el practicante de guardia. Como se sabe, la quinta de Cambaceres está ocupada por el Hospital, -quedando independiente la preciosa casa en que vive el dueño, y la parte de la barranca que da entrada al chalet. Como no había médico en aquel momento, acudió el practicante señor Lima que fue recibido por el señor Cambaceres con la amabilidad exquisita del autor de *Sin rumbo*. Una vez al lado de la enfermita, el practicante no pudo sustraerse a la impresión causada por el ansia retratada en el rostro de los padres, siéndole necesario un gran esfuerzo de voluntad para hacer un examen sereno de la paciente. Felizmente, todo no pasaba de una simple bronquitis, que había manifestado uno de sus fenómenos característicos, la tos, en un acceso bastante violento, hasta el extremo de hacer creer a su padre que se trataba

de un caso de tos convulsa. Después del examen, el practicante aclaró la situación de la niña, asegurando que no había motivo alguno para intranquilizarse. Entonces se produjo una de esas escenas tan comunes, en las que un padre, ve volver a la vida al único aliciente que lo retiene a ella: su hija. Eugenio Cambaceres no tiene más hijos que su preciosa niña. Con razón le dedica todo su amor, y su vida, porque la criatura entretiene sus ratos de ocio: aquellos que no dedica a la confección de sus libros, en una gran parte del día. Después de dejar completamente calmada a la enferma, el practicante quiso retirarse, recibiendo del dueño de casa todas las atenciones que sabe prodigar un hombre de mundo como el Sr. Cambaceres. Deseamos que la pequeña paciente vuelva muy pronto a su floreciente salud, para que nuestro amigo conserve la alegría y el caudal de calma necesaria a sus robustas producciones”

Este último suelto salió un día antes de la primera entrega de la novela *En la sangre*, ampliamente promocionada por el diario durante las semanas previas.¹¹⁸ La noticia, que parece formar parte de la mencionada promoción, encierra una alusión evidente del final de *Sin rumbo*. Así, esta novela se inscribe en el diario rescrita y corregida por el cronista, de modo que transforma su final melodramático en la crónica de un pequeño susto familiar. Por otra parte, el cronista ofrece un retrato del “autor de *Sin rumbo*”: un rentista y un padre de familia que reparte sus ratos de ocio entre el cuidado de su pequeña niña, y la producción literaria. Nada más lejano del artista desclasado y solitario que arroja sus dardos venenosos a sus antiguos camaradas como alguna vez se lo ha pretendido ver.

¹¹⁸ En la sección “Noticias” de *Sud-América* se difunden informaciones acerca de Cambaceres y su nueva obra los días 4, 18 y 19 de agosto, 6 y 9 de septiembre de 1887. Para un análisis de la campaña de promoción de *En la sangre* en este diario, véase (Laera, 2004).

3.3. La novela y la cartografía urbana

3.3.1. El orden de las calles, el orden de los signos

Hay un laberinto en las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden (Rama, 1984: 46).

En algunas de las obras más representativas para la formación de la novela de la alta cultura en la Argentina, Buenos Aires parece ejercer una poderosa atracción para desplegar en una dimensión imaginaria un espacio semiótico capaz de articular un orden social.

Los estudios literarios se han detenido a menudo en la relación existente entre las representaciones o imágenes urbanas proliferantes en la literatura de fines del siglo XIX y la necesidad de la elite letrada de hacer inteligible un espacio urbano que se presenta como caótico y fragmentario, a causa de las grandes transformaciones físicas y culturales que afectan a las ciudades.

En este sentido, es muy sugestiva la tesis de Ángel Rama en *La ciudad letrada* de que en Latinoamérica, desde los tiempos de la colonia, una de las funciones de la letra escrita y, por ende, de las elites letradas, es encontrar un orden social allí donde lo que aparece es el caos de las ciudades. Asimismo, Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* insiste en esta idea de la escritura como principio organizador de las sociedades urbanas, pero ahora restringida a un género en particular, la crónica, que emerge para reordenar las ciudades latinoamericanas de un período específico, esto es, fines del siglo XIX, sumergidas en el caos implicado por los procesos de modernización. Sin embargo, es posible afirmar que en algunas regiones latinoamericanas la novela también es un género emergente a fines de siglo con funciones similares a las que Ramos le asigna a la crónica. De hecho, durante el siglo XIX la novela aparece en Europa como uno de los géneros más importantes para abordar el tema de la ciudad. Basta

pensar en el París de Balzac, el Londres de Dickens, el Madrid de Benito Pérez Galdós o la Lisboa de Eça de Queiroz.

En tal sentido, Franco Moretti ha señalado en su *Atlas de la novela europea 1800-1900* que la confusión y el azar tornan a las ciudades en un grave problema y que las novelas protegen a los lectores del azar reduciéndolo. Por lo tanto, la novela vuelve legible a la ciudad transformando la casualidad en orden y el rumor en información. Dicho de otro modo: las novelas ofrecen simplificaciones del sistema urbano que lo hacen más comprensible y, por tanto, más habitable. “La mayor parte de las novelas urbanas”, agrega, “simplifica el sistema urbano al convertirlo en un claro modelo opositivo que es más fácil de leer” (Moretti, 2001: 104).

Por ejemplo, de acuerdo con las comprobaciones de los numerosos estudios de historia urbana de la ciudad de Buenos Aires, uno de los efectos de la notable expansión de la población fue un déficit habitacional muy pronunciado y en consecuencia, la proliferación, tanto en el centro como en los suburbios, de conventillos en donde las condiciones de vida eran muy precarias (Liernur y Silvestri, 1993). En las novelas, sin embargo, el trazado del mapa urbano obedece a la territorialización de los prestigios y la configuración de linajes domiciliarios antes que a la observación rigurosa y objetiva de los fenómenos urbanos y sólo contempla la presencia de conventillos en los suburbios del sur, mientras que los alrededores de la plaza de Mayo estarían ocupados por los sectores más acomodados de la población y el comercio. Esto es, el mapa imaginario separa, discrimina y, por lo tanto simplifica, aquello que en el mapa real aparece peligrosamente entremezclado. Por ello, el conventillo en donde nace Genaro aparece confinado en la calle San Juan, al sur de la ciudad, el espacio deseable para las miserias urbanas, puesto que al estar localizadas en un espacio restringido, se vuelven por lo tanto más comprensibles y simbólicamente más controlables.

De modo que esta serie de novelas va delineando sucesivas representaciones imaginarias de Buenos Aires, mediante los recorridos y los desplazamientos de los personajes, los emplazamientos de los lugares de

encuentros, las descripciones de paseos públicos y espacios privados como patios, salitas, dormitorios y sus comunicaciones entre sí a través de puertas, ventanas, vidrieras, cortinados y rejas.

En principio, estas novelas despliegan una “ciudad concentrada”¹¹⁹, con fuertes lazos con el pasado tradicional. Este espacio urbano alberga tramas de una escasa variedad social, y su topografía subraya sobre todo la línea divisoria sur/norte en torno de la plaza de Mayo como significante de las tensiones no disimuladas entre un sector tradicional de la burguesía porteña y otro elegante y modernizado. Las tramas, insisto, establecen un tipo de relaciones directas entre los personajes, representando la interacción de un grupo social único, a semejanza de las relaciones concebidas entre la prensa política y su público. Luego, a medida que las tramas van incluyendo la interacción de distintos grupos sociales, la imagen urbana se va modificando y va cobrando la forma de una “ciudad extendida”, en donde las oposiciones desplegadas en las novelas que hacen del plano de la ciudad un sistema de significación se amplían, se diversifican y se vuelven más complejas. En otras palabras, la ciudad comienza a fragmentarse y ya no se constituye únicamente como el emblema de una clase social. Por esta razón, cobra relevancia la figura del advenedizo, quien con su movimiento -espacial y social- permite que los grupos sociales se pongan en contacto. Si el patricio recorre las calles sorprendentemente vacías de la ciudad concentrada, el advenedizo va a ganar las calles de la “ciudad extendida”, y sus derroteros irán realizando un relevamiento de la ciudad que permitirá desplegar en los textos nuevas imágenes urbanas, representadas mediante la mezcla de una gran diversidad de sonidos y colores en continuo movimiento. Esta “ciudad extendida” será concebida, asimismo, como un lugar de encuentro forzado entre los distintos grupos sociales.

Este es el caso de Genaro que, vagando por el mercado con sus nuevos amigos de los estudios preparatorios de la Universidad, se cruza con un pescador, antigua relación de su familia, quien le enrostra un “Che, Tachero”. Pese a que

¹¹⁹ Adopto la oposición ciudad concentrada / ciudad extendida de Adrián Gorelik 1998.

Genaro simula no conocerlo, el otro insiste: “será lo que andás de casaca y te juntás con los ricos, que has perdido la memoria” (Cambaceres, 1956: 217). Este encuentro casual revela a sus nuevas amistades el origen de Genaro, quienes desde entonces no dejan de mortificarlo con el apodo de “tachero”. Para sobreponerse de esta afrenta y demostrarles a sus compañeros “quién vale más”, Genaro abandona la vida disipada y se entrega con fervor al estudio. En definitiva, los distintos grupos sociales comienzan a interactuar a través de la figura del advenedizo, en el sentido de que lo que ocurre en un grupo tiene su efecto en el otro, y el inesperado encuentro con el pescador repercute en el mundo de la bohemia estudiantil que ahora frecuenta Genaro. Como señala Raymond Williams, la ciudad moderna es la que hace posible los encuentros azarosos inesperados entre los diferentes grupos sociales (Williams, 1997). Asimismo, la fortuna de su padre, acumulada en el sur de la ciudad, es el fundamento de las grandes esperanzas de Genaro de convertirse en un miembro de la elite, que lo llevan a poner en acción una serie de planes consistentes en líneas generales en gastar dinero en el centro de la ciudad, con el objeto de realizar un matrimonio favorable.

3.3.2. *Una ciudad de espacios interiores*

Esta afinidad entre los modos de concebir los espacios urbanos en la literatura y los espacios del periodismo se pone de manifiesto en *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres. Jorge Panesi observa que en esta obra el narrador oscilaría entre dos concepciones de la sociedad: por un lado, la de las grandes capitales europeas, sitios de las muchedumbres y el anonimato, y por otro lado, la de las relaciones cara a cara, interfamiliares y casi endogámicas. Estas formas de sociabilidad tan cerradas, agrega Panesi, se corresponderían con ciertos modos de funcionamiento de los mecanismos de la opinión pública, vinculados con la estructura del chisme y sus correlatos literarios: la *causerie* y el periodismo. Esta oscilación reaparecería debido a que “se reclama del periodismo no apegarse a las noticias domésticas, dando por sentado que es el órgano de las sociedades complejas basadas en la circulación masiva de la información, y sin embargo, esta novela, inserta en la estructura del chisme, ha nacido, como él, del contacto inmediato y escandaloso con el público cercano que se ha creído retratado en los personajes. Novela del escándalo, como los chismes cuando atraviesan el margen de su clandestinidad” (Panesi, 2000: 281).

En *Pot-pourri*, esta vacilación que Panesi capta tan sagazmente entre las tecnologías del anonimato de la ciudad moderna y las relaciones cara a cara de la aldea encuentra un campo de conflictos en el periodismo y se corresponde con una imagen urbana que contrapone, por un lado, un aspecto mundano, con trenes, tranways, diarios voceados en las calles y en las estaciones y, por otro, un aspecto provinciano graficado en relaciones humanas configuradas por la circulación de rumores en las tertulias familiares, donde nada puede permanecer oculto al ojo escrutador del chismoso.

Sin embargo, el narrador parece replegarse hacia los espacios interiores de la propia elite -los salones familiares, el Club del Progreso-, como un modo de

protegerse del contacto del resto de la sociedad. Si la representación del espacio urbano se materializa a partir de los desplazamientos de los personajes, la ciudad en *Pot-pourri* se concibe como la suma de espacios interiores contiguos. Dicho de otro modo: como la novela se compone mediante un montaje de escenas, cuando se pasa, por ejemplo, de una escena en la casa del narrador a otra que tiene lugar en el Club del Progreso, se omite el itinerario. Los espacios interiores son una suerte de refugio y funcionan como puntos de encuentro de los miembros de la elite. En contraste, las veces en que el narrador sale a la calle, se siente desprotegido y agredido por el contacto humano. Entre los espacios públicos, uno de los motivos específicos como lugar de encuentros azarosos es el tren. Así, cuando viaja en ferrocarril hacia la estancia de su amigo Juan, no puede evitar en el vagón la molesta compañía de un rústico propietario rural.

Este ocasional compañero de viaje representa la figura del “guarango” en Buenos Aires. Hijo de un antiguo mayordomo de estancia que había forjado una fortuna aprovechando la prosperidad del campo y se había transformado en un propietario rural, era uno de los personajes influyentes de su distrito. Su desahogo económico le permitió establecerse en Buenos Aires en el barrio de la Concepción “a las alturas de la calle Independencia o Estados Unidos, entre Chacabuco y Lima” (Cambaceres, 1956:39) y poseer un palco en el teatro Alegría. Su localización en la ciudad responde con creces a la distribución de prestigios domiciliarios: al sur de la plaza de Mayo, fuera de ese anillo central que constituye la residencia habitual de las familias tradicionales, pero tampoco en los suburbios. La posición social aparece reforzada por la oposición teatro Colón / teatro Alegría. La presencia del rústico en Buenos Aires se vuelve perturbadora cuando un medio de transporte público como el ferrocarril lo pone en contacto con un miembro de la elite durante un lapso relativamente prolongado.

Pero estas breves excursiones de los personajes de ningún modo motivan representaciones urbanas. Incluso en el único recorrido por las calles de la ciudad que aparece en la novela, el equívoco paseo en coche de alquiler de la mujer de Juan durante una noche de carnaval, sólo interesa lo que ocurre con los ocupantes

ocultos en el interior del rodado que fue seguido por don Taniete, el sirviente del narrador. En ningún momento se da forma a un paisaje urbano a partir de lo que podrían haber observado los pasajeros desde el vehículo, aprovechando el recurso tan frecuente de motivar la descripción de los espacios públicos urbanos mediante el itinerario de algún medio de transporte. Por el contrario, el foco de la representación recae en el interior del coche, como antes había recaído en el interior de los salones, es decir, en el seno de la elite.¹²⁰ Por otra parte, el furtivo acompañante de la dama que, por precaución, se sube al coche a poco de haber comenzado el periplo y se baja unas cuadras antes de que concluya, no resulta ser un desconocido. Cuando se cruza con don Taniete, quien venía siguiéndolos, se saludan caballerosamente porque el galán no es sino el secretario de Juan, otro de los advenedizos de las novelas del ochenta.¹²¹ En definitiva, las calles de Buenos Aires, incluso de noche, no abren las posibilidades narrativas de la pérdida de la identidad de los individuos y de las dificultades para seguir sus huellas en la ciudad moderna. Por el contrario, continúa siendo la ciudad familiar que permite que sus habitantes se reconozcan en sus calles, incluso a las tres de la madrugada.

Eugenio Cambaceres comienza su carrera literaria haciéndose camino por el terreno firme de las formas consagradas del periodismo porteño, como la sátira y el cuadro de costumbres, la *causerie* y la alusión malévola. En consecuencia, el repertorio temático y formal de la prensa, cuyo rasgo preponderante sería el de imaginar el contacto inmediato con un público cercano y de pares, deja su huella en *Pot-pourri* en la manera de concebir los espacios urbanos públicos y privados y, por ende, las relaciones sociales en la ciudad.

¹²⁰ Para un pormenorizado análisis de la representación de los itinerarios urbanos en *Pot-pourri*, véase (Laera, 2004: 208-218)

¹²¹ Dos observaciones sobre este advenedizo, primero su biografía se toca con la de Genaro en eso de ser “un pillete que hace su escuela, de noche, en las puertas de los teatros, vendiendo contraseñas y recogiendo puchos” (Cambaceres, 1956: 208); segundo, es un protegido de la familia, irrumpen en el corazón de la elite porque se le han abierto las puertas y al mismo tiempo, ocupa una posición propia de una sociedad tradicional, aun dominada por las relaciones familiares

3.3.3. *El mapa político de La gran aldea*

Las distintas versiones del pasado urbano han cobrado forma en la prensa periódica bajo los auspicios del costumbrismo. Ángel Rama sostiene que a medida que las ciudades latinoamericanas transformaban radicalmente su fisonomía durante el fin de siglo se habría producido “una experiencia de desarraigo al entrar la ciudad al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época” (Rama, 1984: 104). La escritura entonces habría ejercido una acción reparadora mediante la reconstrucción de un pasado urbano a través de una “superproducción de libros que cuentan cómo era la ciudad antes de la mutación” que habría facilitado la articulación de “las raíces identificatorias de los ciudadanos” legitimando la supremacía de los antiguos habitantes de las grandes aldeas y “forzando a los advenedizos pobretones llegados del exterior a que asuman a tales admirables progenitores” (Rama, 1984: 105). Por lo tanto, más que un retrato de lo ya inexistente, encontraríamos en esos libros “una invención ilusoria generada por el movimiento, la experiencia del extrañamiento, la búsqueda de raíces, el afán de una normatividad que abarque a todos los hombres” (Rama, 1984: 106).

De igual modo, en un excelente estudio acerca de la historia urbana de Buenos Aires, Fernando Aliata indaga la conformación de una tradición selectiva desplegada en los textos memorialísticos difundidos en la prensa periódica porteña a partir de la década de 1880. Esta tradición va forjando, bajo la forma del costumbrismo, el mito de una ciudad idealizada en la figura de la “gran aldea” patricia, tradicional e hispánica, excluyendo a la vez a la ciudad de la Ilustración y la Revolución.¹²²

Es indudable el lugar destacado que ocupa *La gran aldea* en el conjunto de las representaciones de la ciudad de Buenos Aires proliferantes en la prensa porteña durante los últimos veinte años del siglo XIX. No es casual que su título haya cristalizado como un sintagma que designa aquella imagen de la ciudad

¹²² Véase (Aliata, 1992: 51-67).

tradicional construida desde la nostalgia en oposición a las grandes transformaciones urbanas del presente. Por esta razón, Aliata no vacila en incluirla junto con la serie conformada por *Buenos Aires desde setenta años atrás* de José E. Wilde, *Memorias de un viejo* de Vicente Quesada y *Las beldades de mi tiempo* de Santiago Calzadilla dentro del corpus de textos que toma en consideración.¹²³ *La gran aldea* presentaría el antagonismo entre la ciudad de 1860 y la de 1880, mostrando su mutación desde “la perspectiva de la colocación que asume la elite en ambos escenarios urbanos” (Aliata, 1992: 60). A la ciudad austera y modesta donde predomina el espacio doméstico y la tertulia familiar como centro de las decisiones políticas le sucedería la metrópoli mercantilizada del ochenta, donde las costumbres y las pautas de convivencia política se habrían modificado y donde les correspondería a las elites políticas hacer un esfuerzo para readaptarse dentro de una esfera pública de más vastas dimensiones. La Buenos Aires de *La gran aldea* se configura mediante el montaje de lugares familiares. Su mapa es el mapa del poder; sensible, por lo tanto, solamente a las transformaciones de la propia elite. El resto de la sociedad es un espacio en blanco. Así, la casa de la tía Medea, cuyas tertulias familiares ejercen una poderosa influencia política en el Buenos Aires de 1860 que permanece aún bajo la tutela del General Mitre, está situada en la calle Victoria, al sur de la plaza de Mayo, muy próxima al Club del Progreso y a los comerciantes de la calle Perú, otros reconocidos polos de poder. Las relaciones que pueden leerse en el mapa trazado en *La gran aldea* son domésticas y políticas al mismo tiempo. Asimismo, las transformaciones urbanas de 1880, que en la novela siempre se abordan desde una perspectiva política, quedan registradas, en primer lugar, con la remodelación de las antiguas viviendas de tipo hispánico de las familias principales, pero también con el advenimiento a la elite porteña de nombres nuevos que se trasladan al norte de la plaza -el Dr. Montifiori, el padre de Blanquita, se hizo construir un palacio “en la parte más central de la calle San

¹²³ No debe perderse de vista que estas tres evocaciones aparecieron en la prensa periódica en *La Patria Argentina*, *La Nueva Revista de Buenos Aires* y *La Nación*, respectivamente.

Martín”. Allí, el 20 de junio de 1883 tiene lugar el casamiento de su hija con el tío Ramón, donde “todo el Buenos Aires aristocrático desfilaba por aquella galería: los grandes hombres del Estado, el alto comercio, la banca, el ejército, la magistratura, el foro, las letras, la prensa” (López, 1980: 123). Mediante este matrimonio desigual esta familia de nuevos ricos accede a los vínculos incuestionables que el tío Ramón posee con la elite política a través de los lazos familiares heredados de su mujer, junto con su fortuna.

En conclusión, el mapa de *La gran aldea* es sensible a las transformaciones urbanas que simbolizan cambios políticos vinculados con la colocación de los distintos sectores de la elite en el escenario urbano, concebido siempre como escenario político: las familias tradicionales que permanecen al sur de la plaza de Mayo, ven cómo su poder se debilita ante los nuevos sectores de la elite, que viven en otro barrio y establecen nuevas alianzas. Sin embargo, más allá de las renovaciones superficiales y los deslizamientos territoriales, las relaciones domésticas y estatales de la elite mantienen su perfil tradicional.

Si, como sostiene Moretti, las novelas convierten el sistema urbano en un modelo de oposiciones, el contraste que ofrece esta imagen de Buenos Aires destaca las transformaciones que tienen lugar entre los sectores dominantes y despliega la confrontación entre lo tradicional y lo moderno en una serie de antinomias conceptuales que articulan, a través de la asimilación de un género de reconocida trayectoria en la prensa como el cuadro de costumbres, por un lado, el sur de la plaza de Mayo, que representa lo criollo, la vivienda hispánica tradicional, los héroes de la Independencia, y por otro, el norte de la plaza, espacio que alberga los nuevos ricos y engloba un mundo cosmopolita, conformado por las flamantes mansiones eclécticas, signos concluyentes de un nuevo estilo de vida, que se sostiene principalmente en la alianza entre sectores emergentes del poder político y el sector financiero. Porque, en definitiva, el mapa de *La gran aldea*, aun cuando incluye aspectos sociales, todavía es esencialmente político.

3.3.4. León Zaldívar y *la ciudad familiar*

Las huellas del notable influjo ejercido por la prensa política pueden rastrearse, como hemos dicho, en las tramas novelísticas, donde prevalece un tipo de comunidad dominada por relaciones directas y cuyo vínculo entre los personajes se representa de manera similar al modo en que la prensa concibe las relaciones con el público.

León Zaldívar (1888)¹²⁴ de Carlos María Ocantos es un caso revelador de esta correspondencia entre las tramas novelísticas y la configuración del lector ideal de la prensa política porque aparecen ficcionalizadas las mediaciones de la prensa en los lazos entre los individuos.

La novela narra la historia de un amor no correspondido entre un joven, León Zaldívar, heredero de una estancia y perteneciente a una familia porteña tradicional, y la atractiva y coqueta hija de un estanciero, Lucía Guerra, quien, a pesar de algunas insinuaciones, prefiere casarse con un partido aparentemente mejor: un elegante y distinguido Barón francés. Pero el matrimonio deriva en un desastre porque el codiciado Barón resulta ser en realidad un cazafortunas, borracho, que ve con espanto cómo su farsa se viene abajo luego de la llegada imprevista de su verdadera mujer a Buenos Aires quien desenmascara al impostor. Este último, frente a la gravedad de los acontecimientos, huye de inmediato y la familia Guerra trata infructuosamente de ocultar el episodio con un repentino viaje a Europa. Finalmente, León descubre a quien lo había amado durante todo ese tiempo: una joven llena de virtudes domésticas con quien realiza un matrimonio feliz y conveniente. La trama de la novela es muy sencilla y avanza mediante la lógica del encubrimiento y el reconocimiento. Tras un aparente aristócrata se esconde un estafador; bajo el aspecto de una gitana en un baile de máscaras se

¹²⁴ Ocantos, Carlos María. *León Zaldívar*. Madrid, Imprenta de Fortanet, 1888. El 06/03/1888 apareció una reseña de J.A.A en *Sud-América*, y el 11/05/1888, otra de José Ortega Munilla en *La Nación*. Manejamos la siguiente edición: Ocantos, Carlos María (1911) *León Zaldívar*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.

disimula la más sincera confesión; en el hogar se oculta el amor verdadero. En relación con esta lógica, la ciudad aparece como un espacio donde nadie puede permanecer oculto: “¿Qué no se sabe en Buenos Aires?” (Ocantos, 1911: 243), exclama el narrador. Todos conocen hasta el último secreto de sus semejantes y, además, no se advierten encuentros con extraños, ya que la mayoría de los personajes se han visto previamente. El cruce casual con algún desconocido para impulsar el avance de la trama no cabe en el relato. Incluso la gitana presuntamente desconocida que le hace ver a León qué sucede a su alrededor, es la hermana de un amigo que se ha disfrazado de adivina para el baile de Carnaval.

Pero tampoco la ciudad ofrece espacios ignotos ni para los personajes, ni para los lectores. Asimismo, las relaciones entre los individuos son directas y representan la interacción dentro de un mismo grupo social, sin que en ningún momento se advierta el tópico de la soledad del hombre sumergido en el anonimato de la multitud o sus variaciones, esto es, la ciudad como un desierto o el espacio urbano como sitio ideal para que se esconda el delito. La novela entrecruza la historia de León, que ama a Lucía; de Cruzita, la hermana adoptiva que lo ama en secreto; del falso barón que se casa con Lucía por dinero; todos los personajes pertenecen al mismo grupo social. Por eso sus conflictos no representan los choques de intereses de una sociedad cada vez más compleja, salvo en la figura típica del impostor, el barón francés, que representa el mal que viene de afuera. Debido a esta uniformidad social, los espacios urbanos representados son muy limitados. No solo aparece el Buenos Aires “elegante” sino que ese espacio parece inmutable, aun cuando por entonces estaba en pleno proceso de reconfiguración.¹²⁵ Esta ciudad no guarda diferencias con la aldea de los cuadros de costumbres -tan familiares en la prensa porteña-, donde la forma en que son concebidos los lazos sociales se corresponde con el modo en que la prensa política imagina su relación con el público, es decir, como un diálogo directo entre pares, en lugar de un vínculo incierto con una masa anónima de lectores. En la novela, los diarios

¹²⁵ Más tarde, *Horas de fiebre* (1891) ofrecerá una representación más fiel de esta Buenos Aires en plena construcción con la figura de un advenedizo.

siempre aparecen como intermediarios de este tipo de relaciones directas entre los personajes. Por ejemplo, el padre de Lucía se entera del compromiso de su hija cuando ya los diarios habían difundido la noticia.¹²⁶ Poco después, León sufre una recaída del colapso nervioso en que lo sumió esa boda cuando lee una crónica de salón en la que se menciona a Lucía Guerra ahora como la señora de Cantillac.¹²⁷ Y el Barón lee en un suelto el nombre de su esposa en la lista de pasajeros llegados en un vapor desde Marsella. Más tarde, la ruptura del matrimonio es anunciada en el periódico: “Hasta un periódico de la tarde dio la noticia en enigmático suelto, ofreciendo la clave en el párrafo final” (Ocantos, 1911: 243). La noticia en clave supone que los lectores del diario se conocen entre sí. Finalmente, Lucía lee en el diario que León partiría para Europa.¹²⁸ La lectura del periódico es funcional en la intriga y contribuye a la economía narrativa poniendo en conocimiento de los personajes ciertos detalles, cuyo descubrimiento resultaría de otro modo poco motivado. El recurso, como en el caso de las cartas o los antiguos despachos de los mensajeros, permite, además, omitir la narración de un acontecimiento de gran importancia en la historia. Pero también es revelador de un modo de funcionamiento social debido a que el carácter de las noticias leídas concuerda más con una prensa provinciana reproductora de formas cerradas de sociabilidad, de relaciones cara a cara, que con un medio encargado de la circulación masiva de la información. En otras palabras, los personajes siempre encuentran en los diarios noticias que, en lugar de estar motivadas por el interés general del público, poseen

¹²⁶ “Cuando llegó don Javier encontró que le había salido un yerno así como a otros le sale una verruga, pero no dijo nada, porque no gustaba meterse en tales cosas, ¡Allá ellas! Ya los periódicos habían dado la noticia, en sueltos más o menos extensos. !” (Ocantos, 1911: 136-137)

¹²⁷ “En la última columna había una insulsa crónica de salón, en la que el nombre de Guerra saltó a los ojos del joven, llenándole de dolorosa turbación. Hablaba de un baile y apuntaba entre los concurrentes *a la hasta ayer señorita de Guerra y hoy señora de Cantillac, más bella que nunca...* León dejó el periódico temblando. Y volvió a caer en las garras del fantasma blanco, y a sentir sus uñas implacables en la herida de su corazón” (Ocantos, 1911: 185)

¹²⁸ “Ella se embarcaría el mes próximo, a principios de noviembre, con toda la familia; al pobre papá le costaba mucho arrancarse de la estancia; ¿él también se iba? Habíalo leído en un periódico” (Ocantos, 1911: 250).

un interés particular, pues se trata de acontecimientos protagonizados por individuos vinculados directamente con ellos.

En *León Zaldívar* la prensa articula los lazos sociales de la elite porteña a través de las noticias domésticas. Sin embargo, la población de la ciudad de Buenos Aires ya alcanzaba hacia 1887 los 450.000 habitantes e ingresaban al país más de 100.000 inmigrantes al año, en consecuencia resulta poco probable la existencia de una comunidad de este tipo. La novela parece describir un Buenos Aires inactual, a pesar de las alusiones al presente que se detallan con prolijidad. De igual modo, es necesario subrayar que el signo doméstico y amistoso con que la prensa política presenta su vínculo con los lectores resulta un matiz más deseado que real, pues es difícil creer que esta relación no fuera más allá del “diálogo directo”, teniendo en cuenta los 11 mil ejemplares de *El Diario* o los 6 mil de *Sud-América* circulando en una ciudad de medio millón de habitantes.

Hay una ciudad que no se ve y otra que persiste en ser representada. Esta percepción distorsionada de los fenómenos urbanos se manifiesta tanto en los diarios como en las novelas. Por esta razón, los espacios urbanos representados en ella son la calle Florida, el Club del Progreso, el teatro Colón, el Tigre, Palermo, La Bolsa, es decir, los lugares donde la elite porteña se encuentra y se reconoce y que, a su vez, son los mismos que aparecen caracterizados en la prensa. Por ejemplo, al comienzo de la novela, durante los carnavales, León pasa largo rato frente a la casa de Lucía -situada en la calle Florida-, tratando de averiguar si la joven, a quien había visto por primera vez en el teatro Colón, estaba allí, pero la casa permanece cerrada. Supone, entonces, que debía de haberse quedado en el Tigre, puesto que no la vio ni en el baile del Club del Progreso ni en Palermo y los sitios habituales de encuentro de los miembros de la elite porteña ya se agotaron. Es imposible que Lucía estuviera en otro lugar más allá de los mencionados.

La relación doméstica que la prensa política dice establecer con sus lectores da lugar a la representación de una comunidad homogénea muy similar a la desplegada por la trama de la novela. Hay una red de ideas y percepciones que parece articular las representaciones de estos dos universos discursivos diferentes

que se vincularía con una estructura de sentimiento del grupo social dominante. La misma que entrelaza la aldea del pasado concebida desde la nostalgia con la conformación de una esfera pública restringida.

Como vimos, en *La gran aldea* las variaciones del mapa de la ciudad obedecían en gran medida a las oposiciones políticas y en *Pot-pourri* el territorio urbano era definido, por un lado, por la contigüidad de los espacios interiores y, por otro, por la domesticidad de los espacios públicos. En *León Zaldívar*, si bien todavía se insiste en poner de relieve los lugares frecuentados por el “gran mundo”, comienzan a representarse breves itinerarios de los personajes por las calles de la ciudad. Pero en ellas nadie deambula y, menos aún, nadie se pierde ni se producen encuentros con desconocidos que impulsen el desarrollo de la narración. En este sentido, la novela se abre con el protagonista regresando a su casa a pie por la calle Defensa en dirección al sur, desanimado por no haber podido ver a Lucía Guerra. Durante su marcha, oye la corneta de un tranvía, las campanas de la iglesia de Santo Domingo¹²⁹ y, a poco de llegar, se encuentra con Cruzita, la jovencita adoptada por su madre. Los Zaldívar viven “sin ostentación y con holgura, en una modesta casita de la calle Independencia... un poco alejados del centro bullicioso de esa aristocracia a la que pertenecían por su fortuna y su nombre”. El domicilio de León, en el apacible barrio del Sur, se opone al hogar de los Guerra en la elegante calle Florida, en el sentido de que el primero es un refugio de las viejas costumbres de las familias tradicionales: el patio, los criados, el mate amargo, las noticias de la estancia; mientras el otro, en los altos de una suntuosa tienda presentaba “un salón, decorado con lujo pero sin gusto, con ese rebuscamiento de efectos que mata todo cuadro”. El contraste entre ambos domicilios no se corresponde, sin embargo, con diferencias sociales ni con una puja de intereses antagónicos entre los diversos sectores del grupo dominante, sino tan solo con diferentes estilos de vida de la misma clase social. Tanto los Zaldívar

¹²⁹ La mención de la Iglesia de Santo Domingo es un dato de la toponimia urbana que verosimiliza la narración, pero también connota la religiosidad del hogar de León Zaldívar

como los Guerra son estancieros cuya fortuna les permite vivir en Buenos Aires frecuentando el mismo círculo social, por lo tanto, la novela ofrece la visión de una clase dominante matizada en dos estilos de vida contrapuestos.

Pero la caminata de León más importante y extensa de la novela tiene lugar mientras Lucía Guerra contrae enlace con el falso Barón francés. El procedimiento que organiza la secuencia narrativa consiste en narrar la boda mediante un desplazamiento metonímico que motiva una elipsis. El periplo de León por los alrededores de la casa de la novia va dando cuenta, no sin omisiones, de los preparativos, el comienzo, el desarrollo y el final del gran baile de casamiento. La boda, de este modo, se relata desde afuera, desde la perspectiva de León, el novio desairado. El joven, a punto de desfallecer, recorre gran parte de la ciudad, desde la esquina de Independencia y Defensa, hasta la avenida Callao, pasando por la calle Florida, descansando por unos momentos en un banco de la plaza Lavalle, sorteando, sin detenerse, la casa de Lucía, el Club del Progreso, para regresar finalmente a su hogar con un colapso nervioso. Durante su periplo por la ciudad desierta -porque “todo Buenos Aires” estaba en la boda-, se cruza, al comienzo, con un antiguo compañero de estudios que iba para el baile. Luego, alcanza a distinguir en la calle el carruaje que conduce a los recién casados. Finalmente, en la esquina del Club del Progreso, es reconocido por un amigo que se había retirado de la boda temprano, quien lo acompaña hasta su casa, preocupado por el estado en que lo encuentra. Esto es, León Zaldívar, aun en las calles, solo se encuentra con conocidos, como si estuviera en el Club del Progreso o en el teatro Colón.

Pero su caminata no introduce la descripción de los espacios públicos urbanos. Las calles de la ciudad sólo constituyen vías de acceso a los espacios relevantes de la vida social de la elite porteña, cuyo conjunto constituye la representación de la ciudad. Nada sorprende porque Buenos Aires es una ciudad familiar, y la narración nunca asume la perspectiva del recién venido. En suma, el Buenos Aires de la novela de Ocantos responde a patrones similares a los de la ciudad concebida a partir de los lazos imaginarios de la prensa política porteña con sus lectores.

Al igual que en *León Zaldívar*, en *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres prevalecen en la representación urbana los espacios de la sociabilidad de la elite porteña. La temporada de Andrés en Buenos Aires se va armando mediante el montaje de escenas que tienen lugar en el teatro Colón, el Club del Progreso, el Hotel de la Paz, la casa de la calle Caseros, el Café de París, Palermo. Pocas veces atraviesa las calles de Buenos Aires: una, durante los festejos del 9 de julio, “la población había invadido las calles”; Andrés se apura por refugiarse en un interior: “Por fin, codeado, estrujado, pisoteado, llegó al teatro” (Cambaceres, 1956: 178). Luego, dominado por la melancolía, “en un anhelo de movimiento, en un deseo, en una necesidad de ruido y de tumulto, vagaba por las calles más centrales”. Pero ni bien pasa por el Club del Progreso, “la fuerza de la costumbre lo hacía entrar”. Finalmente, a la salida del club se repiten las caminatas nocturnas por la ciudad desierta: “entonces, las largas caminatas, sin plan ni rumbo, al través de la ciudad desenvolviendo el recto y monótono cordón de sus calles solitarias” (Cambaceres, 1956: 182). Buenos Aires es el escenario del *spleen* del protagonista, ese *flaneur* criollo que se ha atiborrado con la lectura de Schopenhauer, y que buscará en el campo el remedio a su fastidio.¹³⁰

Es interesante comparar la ciudad de *Sin rumbo* con la de *En la sangre*. En esta última, son frecuentes los itinerarios, las caminatas, personajes que se mueven por las calles de la ciudad. Pero no son los paseos “sin rumbo” y desinteresados del dandy por la ciudad desierta, sino la caminata del inmigrante en busca de clientes con quienes poder mercar. Tanto para Genaro Piazza como para su padre, su ámbito natural está en las calles. Mientras que el italiano está consagrado al “mezquino tráfico ambulante”, su hijo es un “muchacho callejero” que vaga por los “mercados”, las “esquinas”, “las trastiendas”, los “zaguanes”, los “patios”, los “rincones”, “las afueras de los teatros”.¹³¹ Como Daniel Bello, el protagonista de

¹³⁰ Sylvia Molloy afirma que el choque con la ciudad cambiante y la nostalgia de un Buenos Aires perdido definitivamente aparecerían en la literatura argentina con la generación del ochenta. Ya a fines del siglo XIX, agrega, los patricios serían afectos a la errancia por las orillas para alejarse del mareo de la ciudad (Molloy, 1999:205).

¹³¹ Noe Jitrik aborda esta oposición entre el interior y el exterior en Cambaceres. Véase

Amalia, y Andrés, de *Sin rumbo*, Genaro es otro de los personajes que recorre continuamente la ciudad. Sin embargo, a diferencia de Andrés, Daniel Bello no camina ‘sin rumbo’ por la ciudad, sino que sus itinerarios obedecen a un plan político, en verdad, una conspiración. Tampoco Genaro camina ‘sin rumbo’, pues sus itinerarios también poseen un plan, que ya no es político sino que alberga sueños de ascenso social.

3.4. La fragmentación del espacio urbano

3.4.1. La llegada del advenedizo a la ciudad

Si en novelas como *La gran aldea*, León Zaldívar y *Sin rumbo* el espacio urbano homogéneo funciona como el emblema de la clase social dominante, la representación imaginaria de la ciudad empieza a fragmentarse a medida que la estructura narrativa va dando cuenta de la variedad social y las novelas comienzan a abordar las tensiones entre los distintos grupos sociales. En este punto cobra importancia la figura del advenedizo.

Por cierto, las novelas que incorporan la figura del advenedizo introducen una visión del espacio urbano más abarcadora y compleja, pues para el advenedizo este espacio homogéneo resulta “misterioso” y debe aprender los códigos del “centro”. Para ello recorre diferentes localizaciones, lo que permite representar la ciudad y, por ende, la sociedad urbana, desde una perspectiva diferente a la del antiguo habitante de la gran aldea. Junto con el movimiento del advenedizo también puede leerse en la ciudad la circulación del dinero: su paciente y trabajosa acumulación, los ‘golpes de fortuna’, la producción ‘milagrosa’ del dinero a través de la estafa, las súbitas ganancias mediante especulaciones inmobiliarias y bursátiles; pero también las no menos precipitadas pérdidas, las bancarrotas comerciales, las grandes sumas dilapidadas en las mesas de juego y el hipódromo, el derroche en las prostitutas, así como también las inversiones en palacetes, objetos de arte y antigüedades que añaden prestigio social a la riqueza.¹³²

¹³² La llegada a la ciudad es un motivo recurrente en la novela culta que surge en la década de 1880 en la Argentina. Los hombres llegan a la ciudad atraídos por el dinero: para gastarlo, cambiándolo por lujos y placeres, como Andrés en *Sin rumbo*; para perderlo, víctima de una estafa, como el hermano de Granulillo en *La bolsa*; para ganarlo con esfuerzo con el único propósito de acumularlo, como Dagiore en *¿Inocentes o culpables?* y el padre de Genaro en *En la sangre*; pero también para recuperarlo: legítimamente, como Marcel Renault en *Fruto Vedado* o apelando a las males artes, como Fouchez en *La bolsa*.

Dado que la movilidad social es uno de los rasgos distintivos de las sociedades modernizadas, la historia del advenedizo es uno de los relatos fundamentales de la novela realista. Un modelo de esta figura puede encontrarse en Eugenio de Rastignac de *Le père Goriot* (1834) de Honoré de Balzac. Eugenio de Rastignac es un joven de Angoulême perteneciente a la pequeña aristocracia rural empobrecida con la Revolución Francesa que llega a París a estudiar Derecho y sobre el cual su familia ha depositado todas sus ilusiones de prosperidad. Poco tiempo basta para que la experiencia urbana despierte en el joven “el deseo de París”. Lanzado a su conquista, reconoce que su primer paso debe ser introducirse en la nobleza, porque allí se obtiene “el derecho de entrar en todas partes”. Los desplazamientos de Eugenio de Rastignac, que son sociales y espaciales al mismo tiempo, conectan mundos separados: el barrio Latino donde está situada la pensión de Mme. Vauquer, zona de estudiantes pobres y pequeños burgueses, el Faubourg Saint-Germain, donde reside la vizcondesa de Beauseant, es decir, la antigua aristocracia y, en la otra orilla del Sena, la Chaussée d’Antin, zona de residencia de la alta burguesía y donde vive la condesa Anastasia de Restaud. Esta relación entre la ciudad concebida como una totalidad compuesta de mundos fragmentados y el advenedizo que intenta conectarlos entre sí, se evidencia cuando Rastignac, en la escena final de la novela contempla la ciudad de París desde la parte alta del cementerio de Père-Lachaise y la desafía con palabras grandilocuentes. El despliegue material de la ciudad es la representación topográfica de “la superposición de capas humanas que componen la sociedad”.¹³³

En la sangre, *Horas de fiebre* y *La bolsa* también son novelas de advenedizos, en las que el movimiento parece ser el rasgo que caracteriza a sus protagonistas. Primero, porque sus héroes concluyen en un lugar distinto de donde comenzaron. Esto no sucede en *Sin rumbo*, donde Andrés comienza y finaliza la novela en su estancia, ni en *Juvenilia*, donde el narrador memorialista evoca sus recuerdos de colegio desde el mismo sitio en el que tuvieron lugar, ni tampoco en

¹³³ Balzac, Honoré de, *El tío Goriot*, traducción de Marisa Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 1998, p. 99.

León Zaldívar, donde León finaliza la novela contrayendo enlace con su hermana adoptiva, una joven que había sido criada por su madre “como una hija”, llevando las relaciones endogámicas de la elite al extremo. Por el contrario, tanto Genaro Piazza, como Alfredo Ríos y los aventureros de *La bolsa* concluyen en un espacio tanto físico como social completamente alejado del punto de partida de la narración.

Pero también porque a lo largo de los textos los advenedizos se desplazan de manera constante promoviendo encuentros con desconocidos y revelando lugares ocultos de la ciudad. Estos desplazamientos motivan representaciones urbanas cuyas perspectivas no se reducen a la mirada estrecha de los miembros de la elite.

Por esta razón, indagaremos la relación existente entre la irrupción de la figura del advenedizo, la representación de la interacción de los distintos grupos sociales y la fragmentación del mapa de la ciudad en las novelas *En la sangre*, *Horas de fiebre* y *La bolsa*. Finalmente, nos detendremos en “el hombre de los imanes” de *Irresponsable* en tanto contrafigura del advenedizo, es decir como el personaje que va desandando el camino del ascenso social, hasta concluir en el manicomio, no sin pasar antes por la cárcel, dos instituciones estatales que intervienen sobre la exclusión social y que se localizan en los límites de las ciudades.

3.4.2. *La ciudad de los obstáculos y la carrera del advenedizo*

Mientras que el mapa urbano de *La gran aldea* y *León Zaldívar* reduce los contrastes de Buenos Aires a la oposición entre el sur de la plaza de Mayo, donde están instaladas muchas de las familias tradicionales, criollas, y el norte de la misma, ocupado por aquel sector de la elite porteña que ha adquirido costumbres cosmopolitas, en *En la sangre*, el mismo eje adquiere otra connotación social, debido a que el sur se ha vuelto un territorio ocupado por los inmigrantes.

El ascenso social de Genaro, como lo ha indicado Jorge Panesi, aparece sugerido por la sucesión de espacios de gran diversidad a los que va accediendo, así como también las barreras y obstáculos que deberá sortear para alcanzar su propósito. Junto con los espacios contiguos, “se desarrolla el tema de las puertas, las ventanas, las llaves, los exámenes, es decir, una variedad de formas de barreras y pruebas que se le presentan al protagonista a cada paso” (Panesi, 1983: 34). El punto de partida de Genaro es el conventillo y las calles del suburbio. A los cinco años pasa del conventillo a la calle: “de par en par abrióle el padre las puertas un buen día”. Aquí comienza la educación de Genaro en la “escuela de la calle”: “y empezó entonces para Genaro la vida andariega del pilluelo, la existencia errante, sin freno ni control, del muchacho callejero, avezado, hecho desde chico a toda la perversión baja y brutal del medio en que se educa”(Cambaceres, 1956: 208).

El movimiento será entonces de abajo hacia arriba y desde afuera hacia adentro. Así, hay un recorrido del personaje que comienza en las veredas de los teatros y concluye en el palco del Colón: con sus compinches frecuenta “las afuera de los teatros, [dedicados] al comercio de contraseñas y de puchos” (Cambaceres, 1956: 208). Luego asistirá con sus compañeros de colegio a los teatros “negociando entradas que Genaro de segunda mano se encargaba de ‘agenciarles’” (Cambaceres, 1956: 216). Más tarde, libre ya de su madre, a quien logró convencer de que regresara a Italia, era esencial “que no le faltaran nunca cincuenta pesos en el bolsillo con que poder comprar entrada y asiento para el Colón” (Cambaceres, 1956: 230). De la misma manera, el ascenso social está indicado con su itinerario

por el plano de la ciudad de Buenos Aires, desde los suburbios del sur en dirección al centro: nace en un conventillo en la Avenida San Juan; su padre abre un comercio en la calle Carlos Calvo; más tarde, se muda con su madre a la calle Chile; luego vive solo en un hotel en la calle Cangallo -esto es, cuando su madre se marcha a Italia atraviesa la frontera pasando del sur al norte de la plaza de Mayo-, hasta que finalmente accede a la casa de Máxima en la calle San Martín. Este movimiento de las veredas de los teatros a los palcos y de los suburbios al centro, con su correlato social por demás evidente, aparece impulsado por el dinero.

La escuela es el primer espacio al que logra arribar, mediante el dinero ahorrado gracias al esfuerzo de su madre, quien paga con su propia salud la educación de su hijo: “Y, a trueque de acelerar los progresos del mal que lentamente la consumía, atareada, recargada de trabajo más aún, pudo reunir al fin una pequeña suma, subvenir a los primeros gastos, comprar traje, sombrero, botines para su hijo” (Cambaceres, 1956: 209), pese a la tenaz oposición de su marido, quien no quiere financiar la educación de Genaro. Por el contrario, de acuerdo con la visión mercantilista del napolitano, su hijo mantiene una deuda con él por los gastos de su crianza.

Cuando Genaro tiene 10 años, muere su padre. Este acontecimiento es fundamental para el desarrollo narrativo porque motiva un cambio profundo en la peripecia del protagonista, que se pone de manifiesto en diversos planos al mismo tiempo. Primero, con el padre desaparece el escollo más duro para su educación. Segundo, gracias al dinero de la herencia, madre e hijo cambian radicalmente su situación económica: compran una casa, pueden vivir de la renta de su capital. A Genaro se le allanan los caminos para ascender en la sociedad. Estas posibilidades están representadas mediante el tema de las puertas: con la muerte del padre, una nueva puerta se abre: “Una mañana su madre corrió a abrir la puerta de calle. Debía haber muerto su marido” (Cambaceres, 1956: 210). En contraposición a esta imagen, no consiguen sacar el féretro de frente porque “la puerta resultó angosta” (Cambaceres, 1956: 212). Por último, la muerte del padre implica el punto de partida de la transformación de Genaro en un ciudadano argentino.

Favorecida por la muerte de su marido, su madre atesora planes más ambiciosos en cuanto a la educación de Genaro: “abrigaba secretamente una ambición, soñaba con hacer de su hijo un señor, un rico que anduviese, como los otros, vestido de levita” (Cambaceres, 1956: 213). Con este propósito, lo envía a un colegio de la Universidad. Ante la puerta de entrada del colegio, con un manajo de llaves, está parado un portero gallego, quien les enseña el modo de llegar hasta la secretaría: “indicando con un gesto de sus labios la puerta de entrada de Secretaría, la primera puerta a la izquierda” (Cambaceres, 1956: 214). El secretario es un cura que para efectivizar el ingreso de Genaro lo conduce con un profesor mulato y provinciano que será el encargado de tomarle una prueba de gramática castellana. El examen consiste en una sola pregunta: qué categoría sustituye el nombre. Es tan elemental que Genaro no tiene ningún inconveniente en superar con éxito la prueba y ser admitido en el colegio “por haber sabido contestar que pronombre era lo que se ponía en lugar del nombre” (Cambaceres, 1956: 215). Esta escena ficcionaliza algunos de los temas fundamentales que constituyen el debate político y cultural de la década de 1880. El rol de la educación en la formación ciudadana;¹³⁴ la polémica entre católicos y liberales; la herencia cultural de España; las disputas entre Buenos Aires y el resto de las provincias. El tema de la prueba refiere a otro de los motivos de la novela: la identidad y el nombre, y las complicaciones que tiene Genaro para sustituir su propio nombre con el propósito de enmascarar su identidad. Pero también alude a las dificultades que tuvo el propio Cambaceres para sustituir el nombre del *gentleman* por el nombre de autor. Genaro ingresa con facilidad al colegio porque la admisión de los alumnos no parece estar supervisada por las personas adecuadas: un portero gallego, un cura secretario y un profesor mulato y provinciano. Por ser un sitio tan accesible, el colegio es un reducto en el que predomina la mezcla social: “Había grandes, había chicos, bien vestidos, otros

¹³⁴ La importancia de la educación y la religión en la formación del ciudadano ya había sido cuestionada en *Sin rumbo*, en la réplica escéptica de Andrés al discurso modernizador del juez de paz en la fiesta de inauguración del nuevo altar de la iglesia del pueblo. (Cambaceres, 1956: 162)

pobres, acusando una pobreza franciscana en sus personas, de ropa lustrosa en los codos y agujeros en las rodillas”. Una vez admitido en el colegio, en su primer día de clases Genaro se sienta “junto a la puerta de entrada” (Cambaceres, 1956: 215).

Constantemente sometido a pruebas debido a la precariedad de su origen, supera con éxito el examen siguiente porque se roba la bolilla del tema que no sabe. La ocasión del fraude se le presenta porque “había quedado la puerta abierta” (Cambaceres, 1956: 222). El robo obedece a la necesidad de ocultar una carencia. En cambio no puede ingresar al Club del Progreso porque le sale la “bolilla negra” cuando se indaga su nombre y sus orígenes. En este caso se hacen realidad los temores de Genaro “a que le fuesen a arrimar con la puerta en las narices” (Cambaceres, 1956: 235). Ante semejante noticia piensa Genaro con rencor que “le habían cerrado la puerta, podía muy bien suceder que se les metiese por la ventana!” (Cambaceres, 1956: 238)

Herido en su amor propio a causa del rechazo del Club del Progreso decide abocarse a la tarea de conquistar a Máxima, única heredera de una familia criolla de gran abolengo y cuantiosa fortuna que había conocido en el teatro Colón. En su plan de seducción busca alguna excusa para poder entrar en su casa: “algo así, para que le ofreciesen la casa” (Cambaceres, 1956: 239). El Club del Progreso y la casa de Máxima son espacios que se relacionan por oposición: mientras que en uno tiene vedada la entrada, en el otro, mediante astutas artimañas, ha conseguido ingresar con frecuencia. Esta correlación entre puertas abiertas y cerradas, accesos públicos y espacios de exclusión también se pone en juego con el episodio en el cual consigue poseer a Máxima. El acto sexual se lleva a cabo durante uno de los bailes de Carnaval que tienen lugar en el teatro Colón, pues al hijo del italiano no le es permitido ingresar a los bailes del Club del Progreso. Si, como vimos, Genaro había amenazado con meterse por la ventana si le cerraban la puerta, el teatro Colón tiene “abiertas las ventanas, todas de par en par” (Cambaceres, 1956: 243) del mismo modo que el amigo que lo alienta para ingresar al Club quiere “abrir de par en par las dos hojas de la puerta y que vaya entrando gente” (Cambaceres, 1956: 235).

El advenedizo y sus continuos movimientos permite registrar los diversos aspectos de una ciudad cambiante que deja de concebirse como una unidad compacta y homogénea, un espacio familiar que fortalece los lazos estrechos de una clase social.

3.4.3. *La ciudad como torbellino y los retiros bucólicos*

Horas de fiebre de Segundo I. Villafañe narra el vertiginoso éxito social y económico y el no menos precipitado quebrantamiento físico y financiero de Alfredo Ríos, el hijo mayor de un antiguo héroe de la Guerra del Paraguay, muerto en las filas del Ejército Nacional persiguiendo las montoneras de López Jordán. Ríos había abandonado su seguro puesto en un banco para entregarse al mundo de las especulaciones inmobiliarias y bursátiles, las cuales, luego de un breve apogeo, concluyen por devorarlo. El hecho de que Alfredo Ríos no sea el hijo de un inmigrante sino el de un héroe de la Guerra del Paraguay parece darle a la figura del advenedizo un nuevo matiz.

En contrapunto, se narra la historia de la decadencia económica de la familia de don Juan Martínez, un empleado de la Administración Pública, desfavorecido por el sistema clientelístico que domina la maquinaria político-administrativa del Estado nacional.

Ambas familias aparecen vinculadas por una antigua amistad que se ha visto debilitada en los últimos años a medida que sus diferencias económicas y sociales se fueron acentuando, pero también porque Alfredo, antiguamente novio de la hija de don Juan Martínez, Celmira, ha dejado de visitarla y, alentado por sus éxitos comerciales, procura concertar un ventajoso matrimonio con una joven perteneciente a una familia de gran fortuna. A causa del desengaño, la salud de Celmira también se ha ido quebrantando y su estado llega a ser desesperante.

Más allá de las simplificaciones de la trama y del carácter rudimentario de la psicología de los personajes, esta novela adquiere valor porque la narración ficticia se presenta como un instrumento eficaz para indagar una sociedad que cada día se va presentando como más compleja. Al adoptar los postulados estéticos básicos de la escuela realista se representa un universo novelístico donde resulta fundamental la determinación del medio sobre el destino y la psicología de los personajes, de manera que las especulaciones bursátiles y financieras propiciadas por un régimen sostenido en el clientelismo político aparecen dominando la vida

porteña en todas sus dimensiones. Tanto la vida de Alfredo Ríos como la de don Juan Martínez aparecen fraguadas en el mismo magma: una sociedad que se transforma al ritmo de su gran capital.

Alfredo Ríos representa la figura del advenedizo, aquel que con audacia, decisión y pocos escrúpulos, ha dejado de ser un “humilde empleado” para convertirse en un “poderoso especulador, propietario, empresario, protector de las industrias y las artes” (Villafañe, 1960: 7). Asimilado a un mundo donde “el dinero corre como un río desbordado” (Villafañe, 1960: 16), sumergido en el “revuelto mar de las especulaciones y bursátiles negocios” (Villafañe, 1960: 17), es el hombre moderno que solo se siente cómodo en “la vorágine que todo lo arrastra” de la ciudad. Su rasgo principal es el movimiento: “pocas veces comía en su casa, rara vez dormía... siempre de prisa, apurado, devorado por cien compromisos”, compra propiedades para venderlas enseguida, siempre ávido por ganar dinero y exhibirlo “para ofuscar a los demás con este brillo insolente que no deja mirar dentro, en el interior, tal vez la miseria del alma del recién enriquecido” (Villafañe, 1960: 21), sentencia con alarma y gravedad el narrador. La vida agitada de Alfredo, aparece representada por sus frecuentes viajes en toda la diversidad de medios de transporte que el mundo moderno puede ofrecer: lujosos carruajes, tranways, trenes, vapores. El movimiento del advenedizo, entonces, motiva las representaciones urbanas que giran en torno del espectáculo de las transformaciones arquitectónicas y técnicas de la ciudad: la construcción de palacetes en la avenida Santa Fe; las nuevas edificaciones en los viejos barrios, donde el aumento de los alquileres obliga a sus antiguos habitantes a emigrar hacia los suburbios; la inauguración de la Dársena Sur de Puerto Madero. Pero también el surgimiento de nuevas formas de percepción: Alfredo contempla la ciudad desde distintos medios de locomoción, a través de puntos de observación en movimiento y desde el interior del mismo torbellino de las calles. En consecuencia, las descripciones captan con eficacia la agitación de la ciudad. Por ejemplo, su trayecto en carruaje desde la calle Florida hasta el Hipódromo: “En largas hileras cruzan la calle Florida los carruajes de lujosos tiros” (Villafañe,

1960: 47), “desembocan como torbellino sobre la plaza San Martín”, “pasan velozmente la larga serie de carruajes de plaza, que siguiendo igual trayecto, van quedando atrás, rezagados”, “hacia el lado del río, corren veloces los trenes del norte”, “entretanto, hacia la izquierda, las barrancas pintorescas... verdean a ese lado y se suceden rápidamente”(Villafañe, 1960: 48). Abocado a sus negocios y sin tiempo que perder, también aprovecha los viajes por la ciudad para leer el periódico. Así, camino a la Bolsa en su lujoso cupé, lee el diario *La Nación* ojeando con prisa las noticias sociales, pero deteniéndose en la sección económica.

Leyó ante todo los telegramas por si había alguno comercial o de efecto para la Bolsa; luego una ojeada a las noticias y dio vuelta buscando las cotizaciones y demás operaciones bursátiles. ¡Qué broma! Los títulos llevaban tendencia a la baja y él tenía ya muchas cédulas para fin de mes y pensaba comprar algo más. Estaba seguro que en todo el mes no subirían un centavo. Bajarían; poco, sí, pero bajarían (Villafañe, 1960: 44).

Alfredo Ríos lee cifras, cotizaciones. La pizarra de la Bolsa y la sección económica del diario son una suerte de oráculo moderno que le impone qué debe hacer (comprar, vender) y cuyos mensajes se manifiestan a través del lenguaje de los números. Este lenguaje articula a la ciudad mercantil y da consistencia a las formas de pensar y de sentir de sus habitantes. Los números, expresión del dinero, determinan la totalidad de las relaciones personales de Alfredo: la especulación monetaria no sólo alienta su proyecto matrimonial, sino también su relación con la propiedad de la tierra. Esto último adquiere gran importancia porque Alfredo no manifiesta un apego particular por las posesiones rurales. Para él, una estancia representa una inversión; en el lenguaje de los negocios, es equivalente a los títulos públicos o a las acciones. No se siente atado al latifundio como la base ineludible, garantía de toda riqueza estable y duradera y símbolo de un linaje familiar. Por el contrario, un movimiento perpetuo le impide echar raíces y lo lleva a desplazarse al ritmo del dinero. Alfredo Ríos no mantiene ningún vínculo sentimental con las

propiedades rurales. Tampoco considera el ejercicio de la política como un deber patriótico derivado de la pertenencia a una clase social, sino como una práctica subordinada a sus actividades comerciales. Este desapego tanto de la estancia como de la política, que ya se había manifestado en Genaro Piazza, es un rasgo del advenedizo. En contraste, el patricio Carlos Narbal, protagonista de la novela inconclusa de Miguel Cané, vuelve de Europa y, sin detenerse en Buenos Aires, se refugia en su estancia, de la cual sólo se aleja cuando sus deberes patrióticos lo impulsan a participar de una revolución política.

Pero también el oráculo moderno de la prensa pone en escena el propio destino de Alfredo Ríos. Poco tiempo después, en el tren que lo conduce a su quinta de San Fernando, leyendo nuevamente la sección económica del mismo diario, se entera de que cinco corredores de bolsa han sido suspendidos por no poder cubrir sus compromisos. Consciente de su propia situación financiera, toma esta noticia como un presagio de su propia suerte.

Pero la relación de Alfredo Ríos con las noticias económicas del diario no es similar al tipo de vínculo que los personajes de *León Zaldívar* establecen con las noticias locales de los periódicos. Alfredo es un lector más moderno, y por lo tanto no busca en la lectura de la prensa continuar el contacto directo que mantiene con sus allegados sino que el periódico es un vehículo que conecta desconocidos. En otras palabras, para Alfredo Ríos es irrelevante el nombre de los corredores de Bolsa suspendidos. No necesita saber quiénes son porque el vínculo es abstracto, anónimo.

En resumen, así como en *Horas de fiebre* la ciudad que se va esbozando desde la perspectiva de Alfredo Ríos adquiere matices más modernos en relación con la ciudad familiar y de carácter costumbrista de *León Zaldívar*, la representación de la prensa diaria en las ficciones va dejando a un lado las noticias domésticas que contribuyen a articular las relaciones cara a cara para privilegiar aquellas noticias que ya no son sociales sino que corresponden a la sección económica del diario y que consolidan los vínculos anónimos entre los individuos.

Por otra parte, el plano de la ciudad que la novela va delineando también está articulado, como en los textos anteriores, a través de los contrastes. Pero ahora, la oposición que prevalece es la que enfrenta los espacios de sociabilidad de la elite -la calle Florida, Palermo, las quintas de veraneo del norte-, con los suburbios del sur: “Más allá de la estación Caridad se extienden unos terrenos bajos, llenos de casas nuevas, donde se alzan de trecho en trecho, pequeñas casitas” (Villafañe, 1960: 27). Estos barrios son el refugio de quienes, acosados por la pobreza, como la familia de don Juan Martínez, se ven obligados a abandonar los barrios centrales. La mudanza de esta familia representaría la contracara del movimiento protagonizado por Genaro Piazza, puesto que en esta ocasión el desplazamiento es del centro hacia los suburbios de la zona sur, hecho que pone de manifiesto la decadencia de esta familia argentina, cuyo principal medio de vida consiste en un empleo en la Administración Pública. Si en *La gran aldea* la línea divisoria entre el norte y el sur de la ciudad era de un trazo político, ahora como en el caso de *En la sangre*, el trazo es social.

Pero lo cierto es que en la representación del suburbio también opera otro contraste. Por un lado, los suburbios del sur, refugio de los excluidos, y por otro lado, los del norte, la zona de quintas de veraneo a orillas del Río de la Plata, refugio bucólico de la elite.

Una representación de la ciudad que contemple los espacios socialmente diferenciados podría estar dando cuenta de un proceso que forma parte de la vida social, donde a medida que la urbe va creciendo y las actividades se van multiplicando y diferenciando entre sí, los distintos espacios urbanos van delineando sus rasgos distintivos. Sin embargo, aunque la estructura social de la ciudad de Buenos Aires, de acuerdo con las investigaciones de historia social y de historia urbana, se habría semejado más a un mosaico, esto es, áreas en donde se manifiesta la presencia de una gran diversidad de sectores sociales y de una caótica superposición de usos, en las novelas del ochenta no hay conventillos en el centro. En este caso queda claro cómo la literatura ofrece un orden, las oposiciones se vuelven más evidentes, de manera que el espacio va cobrando una racionalidad

que, a mi juicio, está vinculado con el orden social. Los diferentes mapas de la ciudad que las narraciones del ochenta van trazando resultan útiles porque a medida que los contrastes entre los espacios se multiplican, se agudiza la percepción de las diferencias sociales. La representación del suburbio en la narrativa argentina del siglo XIX cuenta con importantes antecedentes. En *Amalia*, el terror ha hecho de Buenos Aires una ciudad desierta y la casona de Barracas -por entonces los suburbios del sur- se ha convertido en un refugio para los prófugos políticos, pero también para los que escapan de las vulgaridades de la cultura rosista. Entre rosistas y unitarios hay diferencias políticas y culturales, pero también existen diferencias sociales. El control policial del rosismo parece moderar sus efectos cuando se traslada del centro al suburbio. También en *Juvenilia* los controles se morigeran en los suburbios, pero ya no en el plano de la vigilancia policial, sino en el de la moral. Durante la temporada de verano que los pupilos del Colegio Nacional pasan en la quinta de la Chacarita las costumbres se distienden y las convenciones sociales se flexibilizan. Pero estas inocentes excursiones encubren una trasgresión amenazante. El baile candoroso en el rancho de la Chacarita recordado por Miguel Cané, va a derivar en las excursiones prostibularias de José Dagiore y sus amigos por las zonas de la costa y de la calle Libertad en *¿Inocentes o culpables?*

En la novela de Segundo Villafañe el centro de la ciudad es un torbellino, un ámbito que aparece dominado por un ritmo de vida agitado y agotador, simbolizado, de manera previsible, por la fiebre, síntoma característico de la tuberculosis, enfermedad que padecen tanto Celmira como Alfredo. De manera que a medida que el centro ya no es sólo el polo de la vida elegante, la cultura o el poder, un foco cuya luz se irradia hacia la periferia, sino que va adquiriendo otros matices que lo van transformando en un sitio difícil para vivir, en los suburbios comienzan a distinguirse retiros especialmente en la zona norte destinados a la alta sociedad, para poder escapar del calor, el bullicio y las enfermedades. Estos retiros ofrecen un ambiente higiénico, apacible y agradable y funcionan como una especie de enclave rural en la ciudad. Son portadores, además, de la amplia tradición

realista del tópico del jardín dentro de la ciudad como el último reducto del mundo natural. La ciudad, entonces, comienza a representarse bajo un aspecto multiforme y en su interior también quedan previstos los remedios contra sus efectos perniciosos. La metrópoli aparece, entonces, como un medio que embriaga y aniquila, representado bajo formas de fuerte degradación que consumen a sus habitantes, quienes sin embargo pueden encontrar en los suburbios de la zona norte un sitio saludable, tranquilo y purificador. El refugio ya no está en el campo, en la estancia, sino que se ha aproximado hasta residir en las confortables quintas de las afueras de la ciudad. Lo que resulta interesante apreciar aquí es el cambio en la percepción del contraste entre centro y suburbio, pues este último comienza a adquirir un conjunto de valoraciones positivas que antes no poseía y a transformarse en un retiro bucólico.

3.4.4. *Una ciudad de capas superpuestas*

Al igual que en *Horas de fiebre*, en *La bolsa* de Julián Martel el medio urbano se presenta como el ámbito social y cultural que determina el desarrollo de los personajes. El autor sigue con esmero la lección del maestro Zola en relación con la representación del ambiente a través de un elemento que pueda alcanzar el estatuto de símbolo alegorizante, -como la Bolsa en *L'Argent*, el alambique en *L'Assommoir*, o el ferrocarril en *La bête humaine*-, y hace de La Bolsa de Comercio el símbolo de los nuevos tiempos en la ciudad de Buenos Aires. Durante el delirio final que sumerge al Dr. Glow en una locura irreversible, este elemento queda transformado en la imagen monstruosa de una mujer que viene a su palacete a quitarle la vida para cobrarse las cuentas pendientes y cuya presencia ya se había insinuado con una aparición furtiva cuando el Dr. Glow llega a su casa derrotado, plenamente consciente de que no sería capaz de afrontar sus obligaciones financieras.

La novela comienza con una vista panorámica desde el aire de la plaza de Mayo y sus alrededores. María Teresa Zubiaurre recuerda que en el realismo literario el espacio exterior es presentado con frecuencia bajo la forma del panorama. En este sentido, el paisaje urbano obedece a las mismas reglas compositivas que el paisaje natural, esto es, una visión panorámica que restablece el orden, dibujando desde las alturas o desde la lejanía abarcadora un paisaje completo en armonía con su entorno. La visión panorámica es un sistema de reducción con que la novela realista pretende organizar y hacer abarcable el espacio urbano (Zubiaurre, 2000: 106). Este panorama de Buenos Aires se lleva a cabo mediante la personificación de la lluvia y el viento¹³⁵, de manera que

¹³⁵ “Soplando del sudeste, el viento hacía de las suyas. Cortante y burlón, se paseaba por las calles... silbando aires extraños con toda la displicencia de un vago elegante que distrae su fastidio tarareando algún trozo de su ópera favorita”(Martel, 1942: 10). Esto parece ser una alusión a Eugenio Cambaceres, en cuanto se rescata la imagen del vago elegante, del dandy que camina sin rumbo por la ciudad silbando una ópera.

siguiendo a estos dos elementos se va componiendo una imagen totalizadora de la ciudad en donde la zona de la plaza de Mayo se destaca como el núcleo del poder político y económico del país. Así, una mirada se posa en lo alto mientras que el viento y la lluvia desplazan su atención desde el Congreso a la Aduana, desde el Cabildo a la Bolsa de Comercio, pasando por la Catedral, no sin dejar de percibir a lo lejos, las siluetas de las iglesias de San Ignacio y San Francisco, ni de escuchar, del lado de la estación Central, el sonido de los trenes. Esta imagen, a medida que se va aproximando desde el aire, distingue “el tendido de hilos del teléfono” -cuya explotación comercial había sido inaugurada apenas diez años antes-, “los cornetines de los tranvías”, “las corrientes humanas que circulaban por las calles”, “turcos mugrientos”, “charlatanes ambulantes”, “mendigos”, “vendedores de diarios”. El panorama desde un punto de observación fijo y objetivo va acercando la lente desde el conjunto de la arquitectura urbana hasta los detalles de las imágenes visuales y auditivas que corresponden a los habitantes de la ciudad. Los elementos del paisaje urbano se disponen en función de un orden, dando lugar a la metáfora de la ciudad como un organismo cuyo corazón es la Bolsa de Comercio: “El corazón de las corrientes humanas que circulaban por las calles centrales como circula la sangre en las venas, era la Bolsa de Comercio”. La Bolsa, el corazón de la ciudad, bombea sangre emponzoñada hacia todo el cuerpo social. Es decir, sobre la representación imaginaria del paisaje urbano descansa un juicio crítico acerca de la vida social, puesto que “la plaza de Mayo era, en aquel día y a aquella hora, un muestrario antitético y curioso de todos los esplendores y todas las miserias que informan la compleja y agitada vida social de la grande Buenos Aires” (Martel, 1942: 11).

Esta ciudad de calles bulliciosas y abarrotadas de vehículos y transeúntes es un terreno propicio para las maquinaciones de los advenedizos. Pero no sólo las calles, porque si en *Pot-pourri* estas últimas adquirirían las connotaciones de los espacios íntimos, los interiores de la novela de Martel -como el de la Bolsa de Comercio- son representados con todos los atributos de los espacios públicos de la ciudad: es la Bolsa “un mar revuelto en que se mezclan y confunden todas las

clases”, dominado por la “promiscuidad de tipos y promiscuidad de idiomas”, y donde se agolpa “una multitud ansiosa”. La Bolsa de Comercio, a diferencia del Club del Progreso, es una institución a la cual cualquiera puede asociarse, propiciando por lo tanto el ingreso de arribistas. Por eso, allí aparece “la flor y nata de la sociedad de Buenos Aires, mezclada, eso sí, con la escoria disimulada del advenedizismo en moda” (Martel, 1942: 14).

Por los espacios de *La bolsa*, sean exteriores o interiores, públicos o privados, los personajes desfilan, miran y son mirados. El Dr. Glow corona su súbito enriquecimiento con la construcción de un soberbio palacete en la avenida Alvear. Su nuevo hogar antes que un refugio burgués, aparece como un objeto que exhibe el espectáculo de sus interiores no sólo de tanto en tanto en ocasión de las fiestas que brinda su propietario, sino que todas las noches, pues el doctor enciende todas las luces interiores para que pueda ser contemplado desde la calle.

Las localizaciones de la novela se organizan a partir del contraste de dos capas superpuestas, como diría Balzac. En un primer nivel, conformando el Buenos Aires elegante se sitúan La Bolsa de Comercio, el estudio del Dr. Glow, su nueva casa, el interior decadente de la vivienda de Norma, la amante de Granulillo, en la calle Corrientes, el palacio de Gobierno, el paseo de la barranca de la Recoleta, el hipódromo de Palermo. Y en un segundo nivel, por debajo del anterior, un Buenos Aires sórdido, oscuro, al que acude el Dr. Glow en las vísperas de su bancarrota en busca de dinero para poder afrontar sus compromisos. Allí recorre todos los rincones y “cuchitriles” de Buenos Aires donde se ocultan los usureros: un café subterráneo en las calles Florida y de la Piedad, ‘Aguas Minerales’, otro café de escasa reputación en la calle San Martín; pero también completan este escenario el teatro de las Variedades¹³⁶, y el muelle de pasajeros del puerto, donde Granulillo y Fouchez ocultos tras sendos disfraces, simulan no haberse reconocido momentos antes de huir hacia Montevideo. Los itinerarios de

¹³⁶ Los teatros también constituyen un sistema de oposición que alude a las jerarquías sociales: el Teatro Colón y la temporada lírica es el ámbito de la alta sociedad; prosigue el teatro Alegría y sus programas de zarzuela y, por último el teatro de Variedades.

los personajes por la ciudad también aparecen jerarquizados en dos niveles: por un lado, los paseos de los personajes gozando y exhibiendo su lujoso tren de vida por la calle Florida y el paseo de la Recoleta; por el otro, los recorridos en procura de dinero para salvarse de la quiebra. El despliegue espacial de la ciudad representa, insisto, “la superposición de capas humanas que componen la sociedad”, y allí el carácter ubicuo del advenedizo le permite acceder a todos los espacios. Por cierto, la ciudad novelesca ya no es la suma de espacios interiores donde se refugiaba Andrés, ni los espacios públicos que oficiaban de puntos de encuentro de la alta sociedad y en los que León Zaldívar esperaba encontrar a Lucía Guerra. Tampoco es una ciudad donde los excluidos se ven obligados a huir hacia los suburbios, como la familia Martínez, en *Horas de fiebre*. En la ciudad monstruosa de *La bolsa*, los dominios sociales se superponen y por ello en los momentos de crisis la confusión y la mezcla se vuelven flagrantes, pues todos los personajes transitan por las mismas calles.

La novela despliega un desfile farsesco y grotesco de personajes que se encaminan sin saberlo hacia el abismo. En este sentido, la ciudad adquiere el aspecto de un gran teatro, en el que los personajes actúan para exhibir sus conquistas económicas, amorosas y sociales. En ella pueden moverse con libertad porque no hay ningún obstáculo que les franquee el paso. Pero la actuación también está vinculada con el engaño y la estafa. El Dr. Glow y sus socios crean “La sociedad embaucadora” y planean todo un espectáculo que simule la urbanización de una zona desfavorable y alejada del centro, con el objeto de lucrar con una especulación inmobiliaria y bursátil. Granulillo estafa al Dr. Glow con el proyecto de la producción industrial de *chartreuse* falso, haciendo que su secuaz Peñas represente el papel de licorista. Finalmente, Granulillo, Norma y Fouchez abandonan Buenos Aires disfrazados, como se dijo, de manera de poder pasar desapercibidos.

La sociedad que frecuentan Glow y sus amigos es el Buenos Aires elegante, pero no el tradicional. Por ejemplo, nunca van al Club del Progreso, de modo que la ciudad que se va configurando a partir de sus desplazamientos carece de

mecanismos eficaces que limiten el libre acceso a todos los espacios, porque el núcleo más tradicional de los patricios porteños parece haber perdido su antiguo predominio en manos de nuevos agentes que promueven alianzas inéditas. Así, Granulillo ejerce su influencia en el despacho del ministro a través de la encantadora Norma, quien con el consentimiento del periodista se ha convertido en la amante del funcionario. De la misma manera, Peñas no debe superar ningún obstáculo para acceder a la oficina del Dr. Glow simulando ser un fabricante de licores y, con la complicidad de Granulillo, estafarlo impunemente. El cenáculo mercantil del Dr. Glow es un territorio de límites variables y fronteras franqueables. Está formado por advenedizos, delincuentes y jóvenes porteños como Juan Gray, que ante la falta de una autoridad paterna en la familia se ha sumado sin tapujos a las especulaciones bursátiles. Las familias tradicionales bajo la tutela de un padre que custodie los bienes del hogar con firmeza y responsabilidad no participan del desfile febril y farsesco de *La bolsa*.

3.4.5. Los expulsados de la ciudad moderna

“El hombre de los imanes”, protagonista de *Irresponsable* de Manuel T. Podestá, a diferencia de los héroes de *¿Inocentes o culpables?* y *En la sangre*, no es un intruso sino un miembro de la elite. A juicio de Graciela Salto, las dificultades del “hombre de los imanes” para adaptarse a la sociedad no tienen su origen en rasgos hereditarios de naturaleza étnica o racial, sino que responden a determinaciones ambientales, de manera que la novela fue leída “como una respuesta polémica a las teorías sobre el origen étnico y racial de la degeneración hereditaria, que circulaban en la ciudad de Buenos Aires y que habían sido ficcionalizadas anteriormente con notable éxito de público” (Salto 1999: 208) Este dato le permitiría a Salto poner en duda “la pretendida homogeneidad de las prácticas simbólicas de la elite porteña”. Manuel T. Podestá, miembro conspicuo de la elite dirigente de la colectividad italiana, ficcionaliza los problemas sociales vinculados con la modernización polemizando con las perspectivas ideológicas más tópicas de la elite porteña y construye la figura de un héroe novelístico que puede leerse como la contracara del inmigrante advenedizo que invadía la sociedad porteña portando una variedad de taras sociales, producto de la herencia y de la raza. La inadecuación social del personaje se pone de manifiesto mediante el contraste de su figura escuálida con el alborozado espectáculo del lujo de la calle Florida. La representación de este espacio urbano adquiere un doble matiz: por un lado el movimiento, la bulla, las aglomeraciones, los atropellos, y, por otro, los saludos, las cortesías correspondidas, el cuchicheo, las despedidas efusivas, de manera tal que “la calle Florida presentaba el aspecto de un salón inmenso, al descubierto, al aire libre”. A pesar de que los comercios exhiben en sus vidrieras el espectáculo moderno de la luz eléctrica y las últimas novedades de la moda europea, en sus veredas aún predomina el cotilleo de la gran aldea. Pero la calle Florida no sólo es un ámbito de la sociabilidad de la elite porteña. Una de sus esquinas aparece ocupada por “dos pequeñas criaturas [que] hacen gemir dos violines... dos pequeños inmigrantes, venidos de quién sabe donde, tal vez de vuelta de una gira

por el mundo, en busca de fortuna y de las caricias que les niega”. El espacio público concebido como un territorio signado por los más violentos contrastes: junto a las joyas de las vidrieras, la miseria humana en el espectáculo de la indigencia infantil. Dicho de otro modo, la calle Florida aparece como un gran teatro en el cual se yuxtaponen las escenas de la riqueza y la pobreza.

En la narración de la decadencia del “hombre de los imanes” se efectúa un salto de diez años, en cuyo lapso la ciudad se había transformado y el protagonista “había tenido que cambiar de domicilio y de barrio varias veces; unas porque los alquileres se le amontonaban como enemigos y lo esperaban a fin de mes con una garra de hierro; otras, porque le echaban abajo la casa para edificar... así iba rodando hasta que tuvo que abandonar el centro para arrinconarse en los suburbios”. La ciudad es un espacio de cambios continuos y vertiginosos que van alejando al “hombre de los imanes” del centro. Como en el caso de la familia Martínez de *Horas de fiebre*, el centro es el espacio destinado sólo para quienes tienen éxito, esto es, quienes logran ascender socialmente, mientras que los suburbios son el refugio de los excluidos.

El relato del advenedizo siempre supone una transformación del héroe. En este sentido, se asimila al modelo de la novela de aprendizaje. Lo que transforma al héroe es el contacto con la urbe, aquello que en Balzac se presenta como el deseo de la ciudad. Pero si la experiencia urbana modifica el deseo de los advenedizos Genaro Piazza, Alfredo Ríos y el Dr. Glow, el paso de Andrés por la ciudad no hace mella en el personaje, porque este estanciero patricio y desencantado, continúa deseando lo mismo, tanto en la ciudad como en el campo.

3.5. Escenas de la vida rural. *Gauchesca*, novela y modernización literaria

3.5.1 *La estancia: el refugio del dandy criollo*

Como lo ha demostrado Raymond Williams, el campo y la ciudad son conceptos que designan dos estilos de vida diferentes y cuyo contraste cuenta con una amplia tradición en la cultura occidental. De manera que las indagaciones que conciben ambos polos en una tensión continua resultan las más fructíferas cuando se trata de registrar las representaciones ya sea de la vida urbana como de la vida rural (Williams, 1973: 25-32).

Es muy frecuente entonces que novelas realistas de neto corte urbano incluyan además abundantes representaciones de la vida rural, con la finalidad de subrayar las innumerables relaciones entre la ciudad y el campo. Uno de los tópicos habituales que justifica la puesta en escena de este contraste es la inclusión del propietario rural que alterna su residencia entre sus posesiones rurales y la ciudad. *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres resulta un caso paradigmático en la novela argentina del siglo XIX del desarrollo de este motivo. Este autor, como hemos visto, es considerado por los estudios literarios como el fundador de la novela moderna en la Argentina. Mientras que algunos críticos atribuyen el carácter moderno de su obra al predominio de las representaciones de las nuevas experiencias de la vida urbana, otros, por el contrario, privilegian en ella el desarrollo del tópico tradicional de la exaltación e idealización de la vida rural, evidente sobre todo en *Sin rumbo*.

Martín García Mérou, en 1885, en ese artículo laudatorio que constituye la consagración de Cambaceres en las instituciones literarias del ochenta, pone el acento, como ya hemos visto en dos rasgos fundamentales de su poética: por un lado, le otorga el mérito de haber descubierto un “medio”, es decir de haber transformado la vida cotidiana de la alta burguesía porteña en un objeto literario; por otro, valoriza la elaboración de una lengua literaria a partir del habla cotidiana

de la elite: “las locuciones más familiares, los términos más corrientes de nuestra conversación, la jerga de los paisanos como el argot semi-francés, semi-indígena de la clase elevada, son los retazos que forman la trama de ese lenguaje pintoresco, hábilmente manejado, genuinamente nacional, en que están escritos los libros de que nos ocupamos” (García Mérou, 1886: 88). Esta mezcla de la cultura rural y la urbana que los críticos más tempranos de la obra de Cambaceres reconocen en el nivel de la lengua, será desplazada por la crítica posterior al nivel de los contenidos. De este modo, Roberto Giusti considera a *Sin rumbo* como un texto precursor de la tradición de la novela rural argentina del siglo XX: “*Sin rumbo* es una novela vigorosa, genuinamente argentina, que se adelanta en la descripción de los rigores de la naturaleza pampeana y de sus fuerzas desencadenadas, de las faenas rurales y de ciertos tipos de campesinos, a las más celebradas narraciones de los novelistas de la centuria siguiente”. (Giusti, 1958: 394). Noé Jitrik, por su parte, señala que la experiencia literaria del ochenta, inaugura líneas temáticas que recorrerán toda la historia literaria nacional, por ejemplo “el tema del campo como regreso a las fuentes y a la pureza, tema que apoyado en procesos históricos, toma forma en Cambaceres y concluye gloriosamente en *Don Segundo Sombra*, después de haberse desfigurado un tanto en *Zogoibi*” (Jitrik, 1970: 137). Más tarde, Andrés Avellaneda, al leer el tópico de la relación entre el campo y la ciudad, observa en la totalidad de las obras de Cambaceres la presencia de una visión progresivamente peyorativa de la ciudad junto con una paulatina idealización de la vida rural. Dentro de este marco, en *Sin rumbo* habría “una completa idealización de la estancia, refugio del espíritu herido por la promiscuidad urbana” (Avellaneda, 1982:155). En el mismo sentido, Juan Epple analiza esta relación en términos similares: “A través de la oposición entre la ciudad y el campo, el narrador confronta los signos cambiantes de un espacio cuyo dominio es cada vez más precario (y es el espacio donde evoluciona la historia) con otro que surge como posibilidad de redención, de recuperación de los valores argentinos” (Epple, 1980:43). Mientras que Gioconda Marún señala que *Sin rumbo* presenta “un contrapunto entre Buenos Aires, símbolo de la modernidad, de la ciudad en toda su

pujanza y ebullición, y el campo, reflejo de un pasado colonial no muerto” (Marún, 1986: 381). Por último, Jorge Panesi sugiere que la división espacial de *Sin rumbo* en campo/ciudad está determinada por la presencia de las muchedumbres de inmigrantes en la ciudad. De modo que el campo, antes desvalorizado como el lugar de la barbarie, “pasa a representar el sitio puro por excelencia, el sitio donde el grupo elitista reconocerá y reivindicará sus orígenes” (Panesi, 1998: 24)

Pero lo cierto es que, a pesar de que la idea de la ciudad como cuna del vicio persiste a lo largo de toda su obra, es muy difícil pensar en la configuración desde la nostalgia de un espacio rural idealizado, constituido como el reservorio inalterable de los valores de una comunidad y “el refugio del espíritu herido por la promiscuidad urbana” (Avellaneda, 1982: 155).

Graciela Montaldo sostiene que a partir de la década de 1880, a medida que el país se va transformando en otro, la cultura letrada evalúa la nueva realidad con un juicio que encierra una paradoja: mientras que “por un lado, se degradan en la percepción de la mayoría los rasgos de la vida rural; por otro, se concibe a lo rural como un espacio en el que perduran ciertos valores necesarios a los que, simbólicamente, se puede recurrir” (Montaldo, 1993: 23). Esta doble mirada de la cultura letrada recibe, según Montaldo, el nombre de ruralismo, que sería un giro hacia la tradición rural efectivizado por la cultura modernizada -y por tanto urbana- representando el espacio rural conjuntamente con el tiempo pasado. Lejos de concebirse como una forma residual de retorno nostálgico al pasado, esta tendencia sería “una actividad discursiva que incursiona en el pasado capturando algunos de sus aspectos y contenidos para organizar el presente como nuevo” (Montaldo, 1993: 25). Dicho de otro modo, el ruralismo puede definirse por medio de los siguientes factores: es un efecto de la cultura modernizada y urbana; implica un nuevo uso del tópico de la oposición ciudad/campo; y se sitúa la vida rural en un pasado que se concibe como el resultado de una ruptura respecto del presente. Asimismo, continúa Montaldo, en esta misma época la literatura de ficción comienza a delimitar lo urbano de lo rural. Esta división “responde a una polarización más profunda que se da entre cultura letrada y popular; ambas se

enfrentan en ese momento en toda su tensión en el espacio común que crea el incipiente mercado de las letras” (Montaldo, 1993: 24). Para Montaldo entonces la apelación de los letrados al repertorio temático de la vida rural sería un indicio de ese enfrentamiento con la cultura popular en el mercado literario. Un ejemplo de ello podría ser el *Santos Vega* de Rafael Obligado, que se apropia de un tema de raíz folklórica retomado por la gauchesca y la novela popular de Eduardo Gutiérrez librando una batalla en el terreno de las representaciones del gaucho.¹³⁷

No obstante, tanto *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres como *Fruto vedado* de Paul Groussac se alejan de esta fuerte tendencia a representar el mundo rural en el pasado y, aun cuando ambas novelas organicen sus materiales a partir de la oposición ciudad/campo, el mundo rural representado es contemporáneo de la ciudad y está sometido, también, al proceso de grandes cambios que tienen lugar en la ciudad.

Si la mirada hacia la vida rural implica un giro de la elite letrada en dirección a la cultura popular, -cuya presencia en “el mercado de las letras” aparece fortalecida por la amplia difusión que ha cobrado la literatura criollista desde la aparición del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez en el folletín de *La Patria Argentina*-, es plausible, entonces, que un proyecto creador como el de Eugenio Cambaceres que tiene como centro la novela, en una clara estrategia de intervenir en la formación de un público literario, confronte con las convenciones ideológicas cristalizadas en la gauchesca y revitalizadas con los folletines criollistas. En *Sin rumbo*, -cuyo eje fundamental es el tópico de la oposición entre la ciudad y el campo- aparecerán, por lo tanto, alteraciones y desplazamientos de formas provenientes de la gauchesca en el momento de representar la antinomia conceptual de lo rural y urbano.

¹³⁷ Para las relaciones de Rafael Obligado con el nuevo público, véase (Prieto, 1988)

3.5.2. *Los conflictos del campo modernizado*

Sin rumbo comienza con una jornada de labores camperas. El mundo rural ya había sido visitado por la escuela romántica vernácula y la poesía gauchesca. Sin embargo, la novela de Cambaceres deja de lado las convenciones estéticas e ideológicas de esta tradición y organiza los contenidos rurales desde una poética que se adscribe a la novela realista y naturalista.

La primera novedad de esta escena inicial es que la estancia se presenta como una unidad económica de explotación ganadera en un franco proceso de modernización, en donde el ovino ha eclipsado el predominio del vacuno. Hacia fines de la década de 1840 el ganado ovino había comenzado gradualmente a desplazar al vacuno en muchas zonas de la provincia de Buenos Aires. Las décadas de 1850 y 1860 fueron períodos de gran expansión, en los que se consolidó una primacía en la explotación ganadera que perduraría hasta fines de los años ochenta. A partir de entonces, la lana cedió paso a la ganadería vacuna y a la agricultura cerealera. Si en las estancias de ganado vacuno dos hombres bastaban para ocuparse de 1500 animales, los establecimientos dedicados a la cría de ovejas requerían un mayor número de brazos; también exigían el ejercicio de oficios nuevos y el conocimiento de técnicas hasta entonces desconocidas: curación y baño de los animales, la esquila, los cuidados para que los animales no se escapen del campo. Asimismo, la organización interna de la estancia se hizo más estricta y demandaba un grado mayor de trabajo estacionario, en especial de octubre a enero, durante la temporada de la esquila.¹³⁸

Este primer episodio no transcurre a campo raso, en la inmensidad de la pampa, sino en un galpón de esquila, donde el trabajo se organiza y se divide de acuerdo con un criterio racional: los animales entran al galpón en fila; unos hombres y mujeres, contra las paredes, los trasquilan; otros, en una mesa, atan la lana. El escenario no es ya el desierto, la frontera, sino que es el resultado de un

¹³⁸ Véase (Sabato, 1989); (Daireaux, 1904).

proceso de transformación económica y social que aparece representado mediante la acumulación de objetos y de individuos que son el producto de este proceso. El nuevo mundo rural alberga ovejas, mujeres, inmigrantes y el cuchillo le ha dejado su lugar a las armas de fuego como herramienta para resolver los conflictos entre los hombres. En esta escena, las huellas de la modernización se encuentran también en la vestimenta, cuya enumeración evidencia la mezcla de la indumentaria del pasado criollo con la del presente, más tecnificada, y con un claro origen inmigratorio: “La alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento”; en la presencia de las mujeres compartiendo las mismas tareas con los hombres “hombres y mujeres trabajaban agachados”, con lo cual la capacidad en el trabajo deja de ser un atributo de virilidad; y en la presencia de inmigrantes, con saberes que sustituyen los saberes tradicionales: “el médico -un vasco de pito- se había acercado munido de un tarro de alquitrán y de un pincel con el cual se preparaba a embadurnar la boca de un puntazo que el animal recibiera en la barriga” (Cambaceres, 1956: 155).

En el marco de este ambiente de trabajo modernizado y planificado sobreviene el desafío de una burla, la provocación de una bofetada, luego un cuchillo que reluce pero que es contenido por el revólver del patrón “¿Por qué me pega, patrón? Para que aprendas a tratar con la gente y a ser hombre” (Cambaceres, 1956: 155), se lee en el comienzo de *Sin rumbo*.

Esta escena, más allá de testimoniar un proceso social como el de la transformación del campo, exhibe lo que la tradición gauchesca oculta cuando compone una Edad de Oro en los límites de la estancia. Porque si este género denuncia la lucha del habitante de la campaña con el Estado, que lo manda a la frontera y no lo deja trabajar, de ninguna manera representa algún conflicto entre el gaucho y los patrones; por el contrario, la estancia y los trabajos rurales son el paraíso perdido en el territorio de la literatura gauchesca. Así, el canto II de *El gaucho Martín Fierro*, como ha sido señalado por la crítica literaria, es la representación de los trabajos rurales mediante las formas proporcionadas por los

tópicos de la Edad de Oro y del paraíso perdido. El trabajo rural es evocado por Martín Fierro como un espectáculo, una actividad que no está planificada racionalmente y donde el patrón, como un padre, premia y estimula el trabajo de los peones, como si fueran destrezas exhibidas en un espectáculo; es un trabajo que no cansa, presentado como un mero divertimento: “Aquello no era trabajo / más bien era una junción, / y después de un güen tirón / en que uno se daba maña, / pa darle un trago de caña / solía llamarlo el patrón” (Ida, II, 223-228).¹³⁹

Sin embargo, la relación conflictiva entre gauchos y patrones es lo que *Sin rumbo* coloca en la escena privilegiada del comienzo, favoreciendo el enfoque jerarquizador del patrón de estancia. Ahora “aprender a ser hombre” no es más hacerse gaucho, -motivo que trazaría una línea de continuidad desde la gauchesca hasta *Don Segundo Sombra*-, sino que es aprender a obedecer; quien desobedece ahora no se ve obligado a refugiarse en la frontera, sino que es despedido de su trabajo en la estancia. El gaucho perseguido (exclusión política) se transforma en un gaucho desocupado (exclusión económica).

Contreras, el gaucho patriota de los cielitos de Bartolomé Hidalgo que “miraba de reojo al que lo había retado, *silbando entre dientes un cielito*” (I:155), se ha transformado en el gaucho proletario de la novela de Cambaceres, en el antagonista que acompaña el proceso de destrucción del protagonista. En el marco de una interpretación del argumento de *Sin rumbo* como una alegoría política, Gabriela Nouzeilles (2000) analiza la historia secundaria de la pelea entre Andrés y Contreras como la alianza frustrada entre la oligarquía y las clases populares nativas. En esta narración, de tres episodios -la esquila, la yerra y el incendio-, Contreras representaría al paisano que no se puede adaptar a las nuevas formas de

¹³⁹ “El texto también está enmarcado por dos utopías inversas (cielo e infierno): la del canto II y la del canto XIII. La primera es la de la fiesta perpetua del trabajo en el campo y la alianza rural con el patrón. El trabajo es “junción” y aparecen los usos de los placeres de los cuerpos: tomar, comer, el amor, los juegos, los cantos y relatos... Son los días de fiesta en la estancia, la doma y la yerra, pero están narrados como si la fiesta fuera eterna porque el tiempo está sacado del tiempo: por el ciclo del día o de un día que es todos los días. Es la utopía retrospectiva del subalterno, o el modelo del paraíso, que siempre se formula como perdido y en un presente de dislocación. Allí pone Hernández la alianza económica con el patrón de estancia” (Ludmer 1988:207).

explotación rural. Sería el que no sabe esquilarse una oveja y concluye por lastimarla. Sin embargo, el puntazo en la barriga del animal no parece obedecer a las dificultades del peón para desempeñar las novedosas tareas tecnificadas, sino que más bien es parte del desafío. Esto último puede ser corroborado gracias a la correspondencia establecida con la otra pelea -el episodio de la yerra en el capítulo XI-, donde allí no hay dudas de que el lazo no se le escapó por impericia. En este sentido, Contreras no es, como Regino, un elemento residual del mundo rural. Por el contrario, es un gaucho proletario, un emergente social de la modernización.¹⁴⁰

Si en *La vuelta*, Martín Fierro regresa para trabajar en paz, Contreras retorna en cambio no sólo para trabajar sino para consumir una venganza. La novela de Cambaceres transforma la alianza política entre gauchos y patrones de la gauchesca en una relación económica. En el mundo rural de la Argentina modernizada, habiendo quedado atrás las guerras de la Independencia y de la organización nacional, sólo el dinero representado en el salario puede sostener una relación que ahora es entre patrones y peones. Así lo entiende Contreras, para quien esta relación se construye ahora sobre la base del dinero y queda definida en términos de ricos y pobres: “los hombres pobres necesitamos de los ricos” (Cambaceres, 1956: 165), argumenta para explicar por qué ha vuelto a la estancia. De esta manera, se opone al modo en que Andrés concibe este vínculo, quien insiste en enmascararlo bajo el manto del paternalismo: le pega, -como un padre lo hace con su hijo, en una aparente función pedagógica-, para educarlo, para que aprenda a ser hombre. Sin embargo es justamente el paternalismo lo que Contreras no está dispuesto a reconocer. Por eso reduce la relación con su patrón a un vínculo puramente económico: “¡Ni que fuera mi tata!” (Cambaceres, 1956: 155) es la réplica del paisano, cuando Andrés amenaza con pegarle. Por otra parte, el fracaso de la paternidad y del paternalismo en sus múltiples variantes es otro de los temas

¹⁴⁰ Gabriela Nouzeilles, si bien hace hincapié en las alusiones al cielito como subgénero de la gauchesca, pasa por alto la relación intertextual del nombre “Contreras” cuya importancia se acentúa si se tiene en cuenta que una de las convenciones de la gauchesca es la repetición de los nombres de los protagonistas, que pasan así de una a otra obra y de un autor a otro.

que sostienen la composición de la novela: el fracaso de Andrés, el de su padre, el de ño Regino -Andrés fracasa como padre y como patrón, al querer perpetuar una relación pre-moderna con sus peones; lo mismo ocurre con ño Regino, quien ve en Andrés una figura paterna desplazada, a quien llama “patrón chico”.¹⁴¹

Pero además, el contacto con la gauchesca está reforzado por una serie de alusiones al género que sirven como marco de los episodios de las dos peleas entre Andrés y el chino Contreras -las escenas de la esquila y la yerra- (Nouzeilles 2000:127). En el primero, Contreras está “silbando entre dientes un cielito” y las tijeras de la esquila “sonaban como las cuerdas tirantes de un violín”. En el segundo, el narrador cita en estilo indirecto un diálogo sostenido entre los peones, uno de cuyos tópicos es la vida de un gaucho delincuente, modelo paradigmático de la historia que una y otra vez cuenta la gauchesca, y cuyo ejemplo más elocuente es el *Martín Fierro*.

Hablaban de sus cosas, de sus prendas, de sus caballos perdidos cuyas marcas pintaban en el suelo con la punta del cuchillo, de alguien que andaba a monte “juyendo” de la justicia por haberse desgraciado, bastante bebido el pobre, matando a otro en una jugada (Cambaceres, 1956: 165)

La vida del gaucho perseguido por la justicia aparece relatada en un patrón retórico diferente. En lugar de un cantor ahora es un narrador quien refiere la historia, resumiendo lo que otro narrador ha contado, adoptando el estilo indirecto libre y estableciendo una perspectiva que lo aleja y lo acerca al personaje provocando un distanciamiento irónico. Esta matriz de transformaciones es una de las claves de la poética de *Sin rumbo*. Tanto los temas como el modelo de esta breve biografía también pueden encontrarse en la historia del gaucho cantor del *Facundo*:

¹⁴¹ El paternalismo en *Sin rumbo* es desarrollado extensamente por Gabriela Nouzeilles (Nouzeilles 2000: 104-105)

El cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos *desgracias* (¡muertes!) que tuvo y algún caballo o una muchacha que robó (Sarmiento, 1993: 102)

El texto de Cambaceres opera con repeticiones y desplazamientos sobre el texto sarmientino. El robo de la muchacha y el caballo se transforman en las prendas y los caballos perdidos; las puñaladas se desplazan a las marcas pintadas en el suelo con la punta del cuchillo; finalmente el número de muertes es semejante en ambos textos. Pero si en el *Facundo* el narrador necesita diferenciarse de la palabra del otro, -“desgracia”- con una doble marca: la bastardilla y la traducción contigua, la distancia en *Sin rumbo* está dada por el procedimiento novelístico del estilo indirecto libre

Si, como ha señalado Josefina Ludmer, la gauchesca nace cuando se le otorga una voz al gaucho, *Sin rumbo* efectúa un recorrido inverso y comienza por la implementación del estilo indirecto libre, gracias al cual Andrés, patricio y estanciero, retoma la palabra. Este cambio en el nivel de la narración está tematizado en la novela: Contreras es una sombra que va perdiendo la voz. Al principio apenas habla y cuando lo hace, recurre a la ironía, es decir, habla con las palabras de su patrón: “los hombres pobres necesitamos de los ricos” (Cambaceres, 1956: 165). Más tarde, en su segundo enfrentamiento, permanece mudo: “No te mato de asco -exclamó Andrés trémulo de rabia. *Nada* contestó el gaucho. Se le vieron sólo blanquear los ojos, en una mirada de soslayo, traidora y falsa como un puñal” (Cambaceres, 1956: 166, el énfasis es mío). Finalmente se transforma en “la sombra de un hombre que se venga y huye” (Cambaceres, 1956: 204). Como vemos, los materiales culturales del tópico de la oposición entre la ciudad y el campo -tema que en el contexto de la gauchesca inaugura Hidalgo con el relato de su visita a la ciudad del gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano - no sólo se organizan en *Sin rumbo* bajo la pauta de un nuevo principio constructivo, sino que también se representa esa toma de distancia. Ahora el principio formal que se adopta es el de la novela realista y naturalista. Si antes un paisano viajaba y

relataba, en *Sin rumbo*, Andrés es quien viaja, quien va y vuelve del campo a la ciudad, quien emerge como sujeto a través del estilo indirecto libre.

Como hemos visto, en el género gauchesco está codificada la visita de un paisano a la ciudad y su regreso posterior relatando una fiesta cívica (Bartolomé Hidalgo) o una representación en el teatro (Estanislao del Campo). En *Sin rumbo*, la visita a la ciudad de la gauchesca aparece alterada. En efecto, durante su estadía en la ciudad, Andrés atraviesa y pasa de largo en los festejos callejeros del 25 de mayo, invadidos por las muchedumbres inmigrantes: “Insensible al encanto de las fiestas populares, antipático al vulgo por instinto, enemigo nato de las muchedumbres, Andrés penosamente iba cruzando por lo más espeso del montón” (Cambaceres, 1956: 178). Asiste con frecuencia a la ópera, pero al tiempo se cansa y permanece en la oficina del empresario artístico durante la función. Cuando retorna a la estancia, Andrés no relata a nadie su viaje a la ciudad, sino que Villalba, su mayordomo, lo pone en conocimiento de todo lo ocurrido en la estancia durante su ausencia.

El uso del estilo indirecto libre, por otra parte, es el procedimiento que marca el corte entre *Sin rumbo* y las dos primeras obras de Cambaceres. Hay una progresiva objetivación “que a lo largo de las tres novelas transforma al narrador que en los dos primeros textos escribe en primera persona, en personaje descrito en tercera persona” (Salessi 1989:2) La apelación a este recurso se va a acentuar en su última novela, donde la objetivación tendrá como destino la representación de un Otro social, el hijo de un inmigrante italiano.

Este procedimiento subordina los materiales ideológicos y literarios que entran en la novela, deformados y desplazados por la perspectiva fuertemente modalizadora que Andrés, personaje que está de vuelta de todo, les imprime. Así, por ejemplo, un tópico estético-ideológico como la oposición ciudad/campo con tanta densidad semántica, -pensemos en un recorrido que va de la colonia a la gauchesca, pasando por los románticos fundadores de la literatura nacional- aparece recombinada en nuevos horizontes de sentido. A los ojos de Andrés la

ciudad es ahora un espacio invadido por los inmigrantes y el objeto de la representación realista, que no inscribe en ella sino signos de corrupción. Pero la mirada realista del estanciero también recae sobre el campo, transformándolo en una unidad económica de producción. De esta manera, la lluvia no es una lluvia sublime, una fuerza poderosa de la naturaleza indomable enfrentada con el hombre; es una lluvia realista, produce pérdidas económicas, las únicas catástrofes que se pueden contar.

Desde el enfoque del estilo indirecto libre que sostiene la perspectiva de Andrés, la ciudad es un espacio invadido por las muchedumbres: durante el 25 de mayo, para alcanzar el Teatro Colón, debe pasar entre medio de una multitud, percibida como una verdadera invasión: “Agitada, bulliciosa, la población había invadido las calles” (Cambaceres, 1956: 177), “fiel a la tradición, el barrio del alto invadía las galerías del Cabildo, la Recova, las veredas”; “entre el tumulto, los italianos de la Boca, encorbatados, arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos” (Cambaceres, 1956: 177). Frente a la violencia y la agresión que implica para Andrés la presencia de los inmigrantes sobreviene posteriormente la humillación y el desafío al otro italiano, a Gorrini, el marido de su amante.

Del mismo modo, durante su viaje de regreso a la estancia, cuando sueña que ha engendrado un monstruo horrible, de quien lo debe defender es de las muchedumbres:

“El monstruo se perdía en el tumulto, entre las piernas de los hombres, bajo las polleras de las mujeres, y hombres y mujeres embestidos por él, caían sobre otros en montón. Luego, más allá, en un claro, aparecía de nuevo, saltaba, era un escuerzo ahora, se hinchaba, se agrandaba; los otros se echaban sobre él, se empeñaban en aplastarlo a taczos. Pero Andrés, desesperado, lo defendía, a empujones, a golpes ensanchaba el claro, contenía a la muchedumbre” (Cambaceres, 1956: 185).

3.5.3. *El campo y la ciudad*

El viaje motiva la polaridad del campo y la ciudad, cuya oposición ideológica entre la corrupción de la ciudad y la aparente pureza del campo aparece metaforizada en una escena de autorrepresentación, que es una anticipación irónica del destino de Andrés:

“Después de haber llovido todo el día, una de esas lluvias, en uno de esos *días sucios* de nordeste, el pampero, impetuosamente, como abre brecha una bala de cañón, había partido en mil pedazos la inmensa bóveda gris. Las nubes, como echadas a empujones, corrían huyendo de su azote formidable, mientras bajo un cielo turquí, reanimada por *el aliento virgen de la pampa*, la ciudad, al caer la noche, parecía envuelta en un alegre crepúsculo de aurora” (Cambaceres, 1956: 177, subrayado nuestro).

La figuración de la frase, sostenida por la metáfora codificada de la lectura moral y política del viento pampero,¹⁴² anticipa en clave irónica los pasos a seguir por Andrés, quien huye de la sucia corrupción de la ciudad en busca de una nueva vida en el campo. Sin embargo, irónicamente, esta imagen de la fuerza purificadora del viento de la pampa desalojando la lluvia sucia y corruptora de la ciudad se corresponde, primero, con el temporal que, desbordando ríos y arroyos, le impide llegar a su estancia y casi le cuesta la vida; y luego, con un nuevo temporal que lo lleva a la ruina económica y acompaña la enfermedad de su hija y su propio destino trágico. Pero estas oposiciones en el nivel de las funciones narrativas se complementan con otras, formales, estructuradas a partir del motivo del aire: “el aliento virgen de la pampa” alejando las lluvias de la ciudad se repite

¹⁴² El término pampero está usado en la frase en su doble figuración: es la fuerza que viene del campo a barrer con la suciedad (moral) de la ciudad, purifica el aire. Por otra parte, es un viento nacional, es una metonimia de la pureza de la nacionalidad incontaminada, una fuerza proveniente del interior.

luego en “el aire fresco y puro de la noche, las ráfagas del viento de tierra con olor a campo y gusto a savia” (Cambaceres, 1956: 183), que lo llevan a Andrés a añorar la vida campestre, “fuera del ambiente corrompido de la ciudad”. Sin embargo, camino a la estancia, en una pieza de hotel de pueblo rural, el añorado olor a campo se ha transformado en un “olor acre a pucho de cigarrillo del país que apestaba el cuarto” (Cambaceres, 1956: 184).¹⁴³

De igual modo, en la novela aparecen otras expansiones del motivo del aire y sus desplazamientos: aliento, fragancia, aroma, hedor; viento sofocante, puro, de tormenta. En el capítulo inicial, la escena de la esquila concluye con un “viento que entró en remolino” (Cambaceres, 1956: 155). Luego, durante las aburridas siestas estivales en la estancia, el viento levanta “a lo lejos la espiral de negro remolino, como humaredas de campo en combustión” (Cambaceres, 1956: 160). Por último, en el final de la novela, el negro remolino se transforma en “la negra espiral de humo, llevada por la brisa” (Cambaceres, 1956: 206). Correlaciones semejantes estructuran las escenas de seducción, aunque ahora el viento aparece transformado en fragancia, aliento, hedor. En el rancho de Donata, Andrés inicialmente percibe “un olor a claveles y a mosquetas, con mezcla de malva y yerba buena”, pero luego, con el transcurso de las horas, “la atmósfera encerrada de la pieza, el aroma capitoso de las flores, alterado por el hedor penetrante a pavesa, lo mareaba, le sublevaba en ansias el estómago” (Cambaceres, 1956: 164). El motivo de la fragancia de las flores reaparece desplazado en la descripción de la Amorini: “algo como el acre y estimulante aroma de las flores manoseadas se desprendía de toda su persona” (Cambaceres, 1956: 174).

Como vemos, la oposición entre la corrupción de la ciudad y la pureza del campo no mantiene sus términos estables. Además, la pureza del campo se contamina con la llegada de las novedosas modalidades de la nueva economía, que traen consigo, debido a la demanda de mano de obra, “las compadras de la chusma que esquilaba” (Cambaceres, 1956: 155), es decir a ese sujeto cuyo origen

¹⁴³ En el contexto de estas correlaciones, la pureza del campo en contraste con la corrupción de la ciudad, aparece, al menos, relativizada.

está en los suburbios, en los límites entre la ciudad y el campo, límites geográficos, pero también culturales y políticos. La sociedad orgánica ya no tiene lugar en *Sin rumbo*. El orden patriarcal es alterado por la llegada del gaicho proletario, efecto inevitable de la modernización de la actividad rural, sólo unido a su patrón por la explotación de un salario. En cambio “Ño Regino” es un resabio de la vieja sociedad, “un servidor antiguo de la casa”, “Había visto niño a Andrés, le llamaba patrón chico y tenía por él idolatría; era un culto, una pasión” (Cambaceres, 1956: 163). Los trabajos de este viejo paisano están de acuerdo con la posición que ocupa. Son labores rurales tradicionales, vinculadas con el ganado bovino: “le ordenaba trabajos en la hacienda de que era el viejo capataz; mandaba parar rodeo, hacer recuentos, galopar la novillada” (Cambaceres, 1956: 163). Pero también, el aparente equilibrio de la sociedad orgánica aparece alterado por la violación de Donata, por cierto una costumbre inveterada del mundo rural americano antes que una conducta novedosa resultado de la modernización. En suma, el mundo rural en *Sin rumbo* no se presenta como un “repositorio de los valores espirituales de la nación”;¹⁴⁴ por el contrario, aparece atravesado y amenazado por la modernización, así como debilitado por los abusos de las viejas costumbres.

Asimismo, la polaridad ciudad/campo va ordenando la trama narrativa en base al número dos, determinando una cadena de oposiciones. Cada episodio se duplica en otro, actualizando un juego de diferencias. Cada escena que sucede en el campo tiene su contraparte en la ciudad. Así, se correlacionan dos interiores: de modo que si el edificio de la estancia es “un pabellón Luis XIII, sencillo, severo, puro” (Cambaceres, 1956: 156), la casa de la calle Caseros ofrece en su interior “un lujo fantástico, opulento, un lujo a la vez de mundo refinado y de artista caprichoso” (Cambaceres, 1956: 175).¹⁴⁵ Se registran también dos fiestas cívicas:

¹⁴⁴ De la misma manera, en *Música sentimental*, el joven Pablo hereda de sus padres la fortuna de la estancia, y la sífilis. De padres a hijos se traspasan el dinero atesorado en la propiedad rural junto con la deshonra y la enfermedad

¹⁴⁵ Noé Jitrik analiza el contraste entre el adentro y el afuera de la casa de la calle Caseros como una oposición ideológica que tiende a valorar el interior -de un individuo, de una clase- como el espacio que atesora los más altos valores espirituales y que debe

una, “la fiesta en el pueblito” a raíz de la inauguración del altar mayor de la iglesia. Esta fiesta motiva una descripción sobre la base de la acumulación jerarquizadora de la población de la campaña bonaerense: primero “el Juez de paz, el médico y el Comandante”; últimos “el chiripá y la camiseta”. En la otra fiesta, el 25 de mayo en la ciudad, la acumulación no respeta jerarquías, sino que “agitada y bulliciosa, la población había invadido las calles”.

Pero no solamente los episodios se repiten en relación con el eje ciudad/campo. A su vez también se vuelven a duplicar en cada una de las dos partes definidas por este eje. De esta manera, son dos las peleas con Contreras en la estancia, como también son dos las descripciones de las multitudes en el campo: la primera, la muchedumbre tumultuosa trabajando en la estancia modernizada; la segunda, junto a la iglesia, custodiada por el cura, el Juez de Paz, el Comandante, la población presenta una prolija jerarquía. Como contraparte urbana, también son dos las descripciones de las muchedumbres en la ciudad: la primera, la noche del debut, en el interior del teatro, la sociedad se ordena según las rígidas pautas del orden de los palcos, la cazuela y el paraíso. La segunda, como hemos visto, durante el 25 de mayo una multitud tumultuosa invade las calles.

El texto, consciente de su principio constructivo, representa en los primeros capítulos su propia estructura. “En *dos* hileras, los animales hacían calle” (Cambaceres, 1956: 155), se lee en la primera frase de la novela. Al edificio principal de la estancia “*dos* cuerpos lo formaban flanqueados por una torre rematada en cono” (Cambaceres, 1956: 156). De la misma manera, el rancho de Donata está compuesto de “*dos* piezas blanqueadas” (Cambaceres, 1956: 158); en su interior hay “*dos* cujas altas y viejas, separadas una de otra por un cortinado de zaraza” (Cambaceres, 1956: 158). Por otra parte, la boca de Donata ofrece “una *doble* fila de dientes blancos”. De la misma manera, en su segunda visita al rancho de Donata “entre los *dos* floreros adornados con las flores del jardín, ardía una vela de sebo” (Cambaceres, 1956: 164). Andrés, burlón, decide prender otra: “si

preservarse de la invasión -de los otros individuos, de las otras clases sociales- (Jitrik 1970: 40-43).

prenderas *dos*, te vendería su protección por partida doble” (Cambaceres, 1956: 164). La casa de la calle Caseros, que como hemos visto es el escenario donde tiene lugar la duplicación de la escena amorosa anterior, posee una puerta por la que “se entraba a una de las *dos* únicas habitaciones del frente” (Cambaceres, 1956: 174). Lo mismo ocurre con las indicaciones temporales: “*dos* días después tuvo lugar el debut” (Cambaceres, 1956: 171). Por último, la segunda parte, al igual que el comienzo de la primera, se abre con una referencia a esta estructura de pares: “*Dos* años después, aproximadamente” (Cambaceres, 1956: 193)

Junto con dos interiores, dos actos políticos, dos peleas, la trama narrativa se duplica en dos aventuras amorosas: la criolla Donata en el campo y la Amorini en la ciudad. Francine Masiello ha señalado que si por un lado el amor urbano de Andrés con una cantante extranjera simboliza una iniciación en el erotismo, por el otro, su amor rural, no supera el nivel de una sexualidad instintiva, desvinculada de cualquier forma de erotismo.¹⁴⁶ Los amores de Andrés se organizan de acuerdo con la misma pauta estructural estudiada a propósito de las representaciones de la muchedumbre: cada una de las relaciones se narra mediante dos escenas: la primera, dominada por el deseo y el entusiasmo; la segunda, dejando entrever el fastidio y el hartazgo del protagonista.

Asimismo, otros efectos pueden desprenderse de estas aventuras, puesto que las huidas de dos hombres son una de las consecuencias de los amoríos de Andrés: ño Regino, padre de Donata que huye de la estancia agobiado por la humillación que significa la caída de su hija y Gorrini, esposo de la Amorini, que se ve obligado a dejar el país, humillado por la infidelidad de su mujer.¹⁴⁷ Es decir,

¹⁴⁶ Francine Masiello afirma que “en la ciudad, la alianza del héroe con una diva de la ópera, extranjera, simboliza una iniciación en el eros y la metáfora, mientras que la presencia de Donata, una campesina violada por Andrés, denota la pura sexualidad que aún no es susceptible de transformación por el arte. Donata ofrece un cuerpo al que le falta capacidad para los desplazamientos metafóricos; representa la pura sexualidad, sin el adorno de la sagacidad erótica” (Masiello, 1997: 163).

¹⁴⁷ Con la seducción de la Amorini, Andrés no sólo expulsa a Gorrini del país sino que también lo despoja de su virilidad y lo torna verdaderamente inofensivo al feminizarlo: “He hablado con Gorrini, yo no respondo de nada si llegan ustedes a encontrarse... El hombre está furioso, es una *tigra*” [el énfasis es mío] (XXIII:180). Esta metáfora

Andrés seduce y somete a las mujeres para expulsar a los hombres. Sus aventuras sexuales concluyen con las expulsiones del paisano y del extranjero.

De la misma manera, para propiciar sus encuentros con Donata,¹⁴⁸ Andrés aleja a ño Regino de la estancia, a quien necesita desplazar: “él mismo lo alejaba, le creaba ocupaciones, le ordenaba trabajos en la hacienda de que era el viejo capataz” (Cambaceres, 1956: 163). Este modelo de paisano es el resultado de un desplazamiento respecto de los “tipos” del género gauchesco: “ño Regino, un antiguo servidor de la casa, asistente del padre de Andrés en las patriadas de antaño contra la tiranía, uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aún se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade” (Cambaceres, 1956: 163). No es el gaucho cantor, ni el malo, ni el baquiano. Se aproxima en todo caso al “gaucho patriota”, aunque este último nunca aparece como un trabajador fiel como este “paisano viejo”. Forma parte de los vestigios del antiguo mundo rural, pero su representación no está regulada por los códigos de la gauchesca. Este tipo de gaucho parece más bien una construcción de la elite del ochenta.

En su economía sexual y narrativa *Sin rumbo* participa de un doble gesto de rechazo: expulsa a los paisanos viejos y a los extranjeros del espacio social y al gaucho como “tipo de la gauchesca”, del género novelístico. De esta manera, *Sin rumbo* puede ser leída como una ficción que necesita expulsar de su mundo imaginario aquellos fantasmas que acechan en el mundo real. La novela moderna de Cambaceres asume justamente la representación de la totalidad social sólo cuando rompe el pacto entre gauchos y letrados que la gauchesca había postulado. Así, Andrés logra durante el desarrollo de la trama cumplir con los deseos de imponerse en el espacio social a través de sus atributos masculinos, expulsando a

contrapone a Gorrini con Contreras, descrito como “uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre” [el énfasis es mío] (Cambaceres, 1956: 155).

¹⁴⁸ “Fuera Gaucho... fuera... fuera” le grita Donata al perro desde el rancho para que Andrés pueda bajarse del caballo, en su primer encuentro con la joven campesina, tematizando nuevamente la ruptura de la alianza mencionada.

los gauchos y a los inmigrantes para quedarse sin rivales en la Argentina modernizada. Sin embargo, al final de la novela se impone el principio moral, llega el castigo a los excesos, es condenado por su mala administración económica y sexual, perdiendo su vida, sus bienes y su heredero.

Es indudable que Cambaceres es el propulsor más importante de la novela moderna en la Argentina. No menos evidente es el hecho de que este impulso se basa en gran parte en la modernización de las “letras nacionales” a través de la importación de las estéticas finiseculares europeas. Sin embargo, en esa nacionalización de las formas literarias extranjeras no deben perderse de vista los modos en que el género emergente reacomoda y refuncionaliza ciertos tópicos literarios provenientes de géneros que ya cuentan en ese momento con una breve pero rica historia vernácula y que forman parte de la tradición literaria nacional. En efecto, la colocación de Cambaceres en el escenario de las letras argentinas pone de relieve una disputa por la refuncionalización de las formas provenientes de la gauchesca, donde lo que está en juego son los modos de representación de una sociedad modernizada y, por lo tanto, el surgimiento de una forma literaria como el género novelesco, capaz de indagar e interpretar una experiencia humana que se vuelve cada vez más compleja.

La función y la representación de la lectura, entonces, adquiere una notable importancia en relación con las condiciones culturales dominantes en el proceso de emergencia del género novelístico, pues, como señala Susana Zanetti, “la novela ficcionaliza una constelación de lectores y de situaciones de lectura que tienden puentes peculiares entre literatura y vida”, interviniendo en los debates acerca de los modelos familiares, genéricos y sociales “convenientes para naciones que cumplen o buscan una rápida modernización” (Zanetti 2002: 14). En tal sentido, durante el período de emergencia y constitución del género novelístico en Argentina se puede constatar el fuerte impulso que cobra la figura del lector, a través de la cual los escritores despliegan modelos de conducta anhelados y censurables, pero también problematizan su relación con un público deseado o temido que se expande a un ritmo sostenido.

Capítulo 4: Lectores y lecturas en la narrativa del ochenta

4.1. Introducción

A lo largo del siglo XIX son muy frecuentes las representaciones de la experiencia de la lectura en la literatura argentina. Sarmiento, a los cinco años, de recorrida por su vecindario exhibiendo como una rareza su temprana habilidad para leer en voz alta, a cambio de bollos, elogios y abrazos; o, más tarde, como dependiente de comercio, a toda hora con los ojos fijos en un libro, provocando la sorpresa escandalizada de una vecina beata, quien sospechaba que no debían ser libros buenos los que lo tenían tan entretenido. Lucio V. Mansilla, pillado por su padre mientras examinaba el *Contrato social* en lugar de atender las tareas del saladero en el Buenos Aires de Rosas. Amalia, también en Buenos Aires, sorprendida por Eduardo en su gabinete hojeando los versos de Lamartine. El joven Cané devorando folletines a escondidas en el Colegio Nacional. O Andrés, aburrido en su estancia, medio dormido leyendo a Schopenhauer. Ostentada o encubierta; retribuida o gratuita; formativa o peligrosa; filosófica o sentimental, la representación de la lectura va cobrando distintas formas según qué se lee, dónde, bajo qué circunstancias, pero sobre todo según quiénes son los que acceden a ella.

Este capítulo recorre escenas de lectura de diversas obras narrativas argentinas publicadas entre 1880 y 1890. Casi todas son novelas, salvo *Juvenilia*. Algunas de ellas forman parte del Olimpo menor de los “clásicos nacionales”; otras, apenas si han tenido alguna reedición. Pero lo cierto es que en su conjunto han sido reconocidas desde los primeros años del siglo XX como el punto de partida de la narrativa moderna en la Argentina. En ellas son frecuentes los personajes lectores y las escenas de lectura, aunque quizá esto no tenga nada de sorprendente, porque, como señala Nora Catelli, la narrativa de los dos últimos siglos se construye sobre la representación de los lectores y la lectura, trazando un arco que iría desde su celebración durante el siglo XIX hasta su satanización

explícita a principios del XX.¹⁴⁹ El énfasis en estas prácticas resultaría natural, por otra parte, en un período caracterizado por la difusión de la lectura y la ampliación del acceso a la educación.¹⁵⁰ Sin embargo, en la serie de textos que aquí serán analizados, las representaciones de libros, lectores y escenas de lectura, más allá de constituir un testimonio irrefutable de la vigorosa expansión de la práctica de la lectura en la vida cotidiana, adquieren también otras significaciones. Como señala Susana Zanetti, durante todo el siglo XIX las elites se habían concebido a sí mismas como conductoras de la vida social y le habían asignado a la palabra impresa un papel fundamental. Las escenas de lectura permitirían articular tipologías sociales, alentar o prescribir modalidades y funciones de la lectura, así como polemizar “acerca de los modos de entender las funciones de los discursos [...] las responsabilidades cívicas del lector, de las dirigencias políticas y del Estado” (Zanetti 2002:108). De modo que en un discurso literario que, como sostiene Antonio Cornejo Polar, porta claras intenciones políticas articulando las urgencias modernizadoras con la problemática de la definición de la nacionalidad (Cornejo Polar, 1995: 11-23), estas escenas pueden presentarse como un modo de seleccionar tradiciones para la constitución de una literatura nacional, tematizando el impacto de las nuevas escuelas literarias europeas en nuestro medio cultural; pero también como una manera de articular una cadena de lecturas formativas para los dirigentes; o de advertir sobre los riesgos que el acto de leer acarrea en los sectores recién llegados a la cultura literaria. Asimismo, establecen regulaciones de los usos del libro, integrados a propuestas que administran el empleo correcto del tiempo libre en una sociedad modernizada. En suma, las escenas de lectura van más allá de la mera descripción costumbrista y se imponen en los textos como

¹⁴⁹ El paso de la veneración a la satanización de la lectura, continúa Catelli, no sería una consecuencia de la crisis general de la representación novelística sino que, por el contrario, “el cambio de la percepción de la lectura sería una de las causas de esta crisis” (Catelli, 2001: 18).

¹⁵⁰ En este sentido, Susana Zanetti sugiere que “en un momento significativo de masificación de la lectura y de acceso a la instrucción, muy marcado sobre todo en algunos centros latinoamericanos, la lucha interdiscursiva por su control enmarca el recurso a la ficcionalización del acto de leer y a la configuración de lectores” (Zanetti, 1997: 141).

momentos de alta densidad semántica donde se conjugan las problemáticas culturales y políticas de mayor peso, como la nacionalización de los públicos lectores, la relación entre los letrados y el poder político y el papel de la cultura como un instrumento de homogeneización social. Así, estas escenas dejan entrever las condiciones culturales dominantes en el proceso de emergencia del género novelístico y el empeño de los autores por tratar de dilucidarlas mediante su tratamiento ficcional. En consecuencia, abordaremos el tema de la lectura a partir de las ficcionalizaciones del acto de leer poniendo el acento en la representación de los lectores según su origen social, educación, edad y sexo; en la definición de los tipos y jerarquías de lecturas, de acuerdo con los diferentes autores, géneros, ediciones y espacios donde estas prácticas tienen lugar; en la especificación de las diversas modalidades del acto de leer, ya sea una lectura indiscriminada, utilitaria, culta o sentimental;¹⁵¹ en el formato que adopta la palabra impresa: libros, revistas, diarios, folletos; en los libros como signos destacados en la identificación de los personajes; en sus préstamos, regalos e intercambios; en la descripción de bibliotecas públicas y privadas.

La emergencia de la novela en la Argentina se relaciona con el surgimiento de nuevos tipos de lectores. En estas figuras confluyen, entre otros factores, las transformaciones de la ciudad y la creciente urbanización de la población, así como también los procesos de modernización de la prensa y la literatura. Como se sabe, en la medida en que la literatura gana terreno en el proceso de su autonomización, los textos representan en su interior un repertorio de cuestiones

¹⁵¹ Según Reinhart Wittman, la evolución de la lectura durante el siglo XVIII en Europa sería un proceso en el cual la población lectora se diversifica y por lo tanto la pertenencia a una clase ya no condiciona su acceso. Este proceso conlleva la ampliación y la renovación de las formas de leer. Junto con la lectura indiscriminada, efectuada de manera ingenua y prerreflexiva y la lectura culta y erudita, propia de los ámbitos académicos, comienza a tomar fuerza la lectura "útil", que fomenta la moral entre estudiantes, comerciantes, funcionarios y amas de casa proporcionando fuentes de distracción y, a su vez, modelos de auténtico deber. Esta última modalidad, pautada por la Ilustración, es reemplazada en el siglo XIX por una lectura emocional, centrada en el factor individual. Este tipo de lectura sentimental o empática, recuerda Wittman "se sitúa en un campo de fuerzas dominado por una parte por una pasión individual que aísla de la sociedad y del entorno, y por otra por una red de comunicación por medio y a través de la lectura" (Chartier y Cavallo, 2001: 455).

estético-literarias cada vez más específicas. Así, el análisis de las escenas de lectura que despliegan las novelas aparecidas en la década de 1880, protagonizadas por hombres y mujeres que recorren la ciudad a pie, en *tramways*, coches de alquiler o vehículos particulares y leen toda suerte de materiales escritos, desde cartas personales hasta novelas, pasando por diarios, revistas ilustradas, almanaques y folletines sentimentales, nos permite indagar, entre otras cosas, algunos de los problemas vinculados con la recepción del género. Sin dejar de admitir que los detalles veraces que se incluyen en estas escenas sirven para recrear en los textos la ilusión de realidad, lo que nos interesa explorar es la proyección en el plano ficcional del perfil del lector deseado o temido por nuestros primeros novelistas.

En las novelas de la elite letrada del ochenta es posible reconocer entonces un solapado debate en torno de los distintos modelos de lectores que se corresponden con los diferentes estratos del público. Ese debate pone de relieve un repertorio de problemas de diversa índole. Así, en relación con las definiciones del público más selecto lo que se pone en juego es la correlación entre cultura y política. Uno de los ejes de esa controversia se pregunta si es posible construir una cultura política a partir del cultivo de la virtud y el talento de una minoría mediante la educación por los libros o si, por el contrario, la lectura solo contribuye a la difusión de un sistema político plagado de vicios e irregularidades. El surgimiento del género en nuestro país es el punto de partida de nuevas figuraciones de lectores que se suman a las residuales semblanzas tradicionales. Un tópico de la generación romántica del 37 como la exhibición de lecturas para convalidar la imagen de un político que hace de su escritura un instrumento más de su vida pública, aún vigente en la década del ochenta, comienza a eclipsarse con la figura del lector que se vuelve novelista, que lee otros materiales y con propósitos diferentes.

Una rápida revista al corpus nos permite destacar, por ejemplo, que el autor configurado en los paratextos de *Pot-pourri* exhibe una serie de lecturas formativas –novelas modernas y obras dramáticas– que lo alejan de la vida política porteña y la sociabilidad literaria vinculada a ella. Asimismo, en numerosas

escenas de lectura de la novela la figura del patricio mundano asimila la representación de un lector diletante -mediante la cual se configura una enciclopedia literaria-, a una imagen de escritor donde conviven elementos tradicionales y modernos. En ellas se reflexiona, entre otras cosas, acerca de la formación de una literatura nacional y sus vínculos con las literaturas extranjeras. Cabe agregar que en *Pot-pourri* los lectores populares están ausentes y, por lo tanto, la ficcionalización del acto de leer no aborda los problemas vinculados con la interpelación de un público ampliado ni los efectos negativos que la misma pudiera causar. La formación de una minoría culta a cargo de los asuntos públicos aparece como uno de los propósitos de *De cepa criolla*, la novela inconclusa de Miguel Cané. Para su protagonista, Carlos Narbal, ese héroe inactual nutrido en las convicciones ideológicas del credo romántico más ortodoxo, la lectura no resulta para nada alarmante. Al contrario, contribuye a modelar en este joven de los sectores sociales más acomodados una sólida cultura artística y literaria que funciona como una barrera frente a las amenazas de la vida moderna y, a su vez, como una herramienta política. Esta cultura estética, en cambio, está ausente en Genaro Piazza, el protagonista de *En la sangre*, cuyas lecturas son de índole utilitaria. Los protagonistas de *La gran aldea* y *Juvenilia* también representan un tipo de lector que forma parte de un público selecto. En su caracterización se hace hincapié en las diversas cadenas de lecturas que secundan su educación. En lectores de este tipo, los folletines románticos que caen en sus manos durante la niñez forman parte de una práctica que se presenta como un complemento de las lecturas escolares. Esta lectura libre, al margen de las obligaciones estudiantiles, y en algunos casos hasta clandestina, resulta algo más que un entretenimiento en la medida en que contribuye a la formación de la sensibilidad del hombre público.¹⁵²

¹⁵² Graciela Batticuore, que ha estudiado este modo de leer en escritos autobiográficos de la generación del 37, señala que los primeros románticos argentinos exaltan la lectura libre como una práctica que combina el mundo de las pasiones y el de la inteligencia. Esta forma de leer, concluye Batticuore, “secreta y clandestina, fuera de programa y ociosa, solitaria o compartida, que se concentra sobre todo en los momentos de iniciación del individuo en el mundo de las letras es, precisamente, para los románticos, la que abre la sensibilidad del hombre público” (Baticcuore, 2005: 23).

En *La gran aldea*, lo que resulta inquietante es la falta de lecturas instructivas en gran parte de los sectores dominantes, entre los cuales parece prevalecer una cultura difundida por la prensa, vehículo de un sistema político corrupto y obsoleto. Las lecturas instructivas, justamente, quedan garantizadas en *Juvenilia* con la presencia de los libros introducidos por el maestro Amadeo Jacques.

Pero en estas novelas también aparecen representados otra clase de lectores, vinculados con el conjunto de problemas que la ampliación del público pone de relieve. Uno de ellos es el de la lectura femenina. En *La gran aldea*, por ejemplo, se produce una nueva inflexión de la figura de la mujer lectora.¹⁵³ Ya no es el ángel del hogar de los románticos sino el demonio que traiciona a su marido y destruye la familia. En este caso, el acto de leer se transforma en un factor de trastorno dentro del ámbito doméstico, sobre todo porque las mujeres leen de manera desordenada, sin jerarquizar los materiales. Aunque las lectoras aquí sean damas que acceden a costosos libros en francés, la ficcionalización de la lectura femenina entraña, como dijimos, que el género comienza a tematizar cuestiones relacionadas con la ampliación del público. En *Ley social* los libros también caen en manos femeninas y el acto de leer pone en peligro el orden familiar, pues las novelas son el origen de los desbordes emocionales y morales. Sin embargo, ello no se debe a la presencia de los folletines consumidos por lectores populares, ya que los protagonistas de esta novela pertenecen al círculo de la cultura alta. Por el contrario, en *¿Inocentes o culpables?*, *Amar al vuelo* y *Alma de niña* se problematiza la acechante amenaza de los libros que han hecho suyos los lectores vulgares, cuyas diferencias más radicales con los lectores tradicionales consisten en los modos de leer antes que en la naturaleza de los materiales. También incluimos entre los malos lectores al ‘hombre de los imanes’ de *Irresponsable*, pues, a pesar de pertenecer a una familia tradicional, comete al leer algunos de los errores en los que incurren los lectores

¹⁵³ Verdadero emblema de la novela europea decimonónica, la mujer lectora también ha sido objeto de interés en las letras nacionales y cuenta con una breve genealogía en las novelas argentinas del siglo XIX que comienza con la protagonista de *Amalia*, continúa con Blanquita de *La gran aldea*, Dorotea de *¿Inocentes o culpables?*, Adela de *Ley social*; y finaliza con Alejandra, de *Stella* (1904) de Cesar Duayen (seud. de Emma de la Barra).

populares, como la confusión entre la realidad y la ficción o la identificación emocional con los héroes novelescos.

La confianza en la actividad de leer como herramienta civilizadora va dando lugar a una actitud reticente que ve en ella una fuente de desestabilización social, motivada sobre todo en los nuevos materiales de lectura y en las nuevas razones que llevan a ejercerla. En la mayor parte de los textos que analizaremos la lectura es una práctica solitaria y silenciosa, que alimenta la imaginación y contribuye a la introspección. Los lectores son individuos a quienes la experiencia lectora modifica y en ella cobran cuerpo sus deseos. Se trata de lectores modernos, que leen periódicos para informarse y, sobre todo, novelas, principalmente con el objeto de entretenerse. Las lecturas instructivas son las escolares, pues han desaparecido las lecturas piadosas y religiosas, mencionadas tan solo en *Juvenilia*, aunque aquí leer la vida de los santos ya aparece como una tediosa práctica residual.

4.2. Los modos de leer del público selecto

4.2.1. Las lecturas formativas de un escritor escandaloso

Desde su aparición en 1882, *Pot-pourri (silbidos de un vago)* ha sido asociada al escándalo que provocó en la sociedad porteña, al éxito de ventas alcanzado y a la reacción adversa suscitada entre los críticos de la época.

Es indudable que *Pot-pourri* encendió grandes enconos, pero también cosechó fervorosas adhesiones.¹⁵⁴ Sin embargo, con el tiempo se fue imponiendo la idea de que esta obra había despertado con la misma energía tanto el interés del público como la animadversión de la crítica. Esto se debe en cierta medida a que esta historia donde conviven el éxito y el rechazo, esta “leyenda escandalosa” recogida por García Mérou, consagrada por Ricardo Rojas y luego difundida por gran parte de la crítica, encuentra en el propio Cambaceres uno de sus promotores más entusiastas.

El prólogo de la tercera edición, “Dos palabras del autor”, podría ser leído como una defensa razonable ante los ataques de la crítica. Sin embargo, más allá de la réplica por demás justificada frente a las repercusiones adversas y a las acusaciones promovidas por el libro, este segundo prólogo retoma y amplifica el motivo del rechazo, que ya había sido desarrollado en el prólogo anterior, cuando todavía no había necesidad de defenderse, por lo que esta reacción irónica y de tono festivo del autor puede leerse más bien como un nuevo paso en la construcción de una imagen de escritor que Cambaceres ha venido desarrollando desde la primera edición de la obra. En este sentido, la hostilidad de los críticos es un eslabón más de esa cadena de rechazos que da forma a un relato de iniciación

¹⁵⁴ En relación con la recepción contemporánea de *Pot-pourri*, Claude Cymerman señala: “No todos los comentarios, sin embargo, fueron adversos. De hecho, nos damos cuenta que, numéricamente, se van equilibrando las críticas positivas y negativas. Lógicamente, las primeras proceden de los periodistas y periódicos liberales y las segundas de los conservadores” (Cymerman, 1993: 134).

mediante el cual se va conformando esta imagen. Por lo tanto, la incomprensión de la crítica sería un episodio más de toda una serie de rechazos, renunciaciones o cambios de rumbo¹⁵⁵ -el teatro, el ejercicio del Derecho, la vida política-, con la cual el escritor imagina los prolegómenos de su carrera literaria, que aún está por hacerse.

De esta manera, el prólogo de la tercera edición reproduce y magnifica el “alboroto y la polvareda” levantados por el libro: la repercusión negativa entre, subrayemos, una parte de sus lectores, “una parte, sobre todo la femenina, del respetable público que ha visto en mi libro los insultos más soeces” (Cambaceres, 1956: 15), y la condena de los críticos vinculados con los grupos católicos.¹⁵⁶ Como vemos, los ataques son cuidadosamente seleccionados. Se atribuyen a la parte femenina del público y al sector católico de la crítica, lo que significa, en el mundo liberal del ochenta, la casi segura invalidación de los agravios, de acuerdo con la escasa legitimidad de sus fuentes. Es evidente que las críticas adversas existieron,¹⁵⁷ sin embargo Cambaceres parece sentirse a gusto con el escándalo y

¹⁵⁵ En su reseña sobre *Pot-pourri* aparecida en el diario católico *La Unión* el 11/11/1882, Pedro Goyena hace referencia a la falta de rumbo de Eugenio Cambaceres, quien retoma este significativo en el prólogo de la tercera edición -una respuesta evidente a Pedro Goyena- y, posteriormente, en el título de su tercera novela.

¹⁵⁶ Cambaceres cita textualmente lo que sería la opinión de uno de estos críticos, palabras que no son más que una simplificación grotesca de la posición sostenida por los sectores católicos: “El que esto ha escrito, dijo alguien que, de fijo, resollaba por la herida, no puede ser sino un corrompido que no cree ni en las cosas divinas ni en las humanas, un escéptico, un descreído sin Dios ni ley ni conciencia, un degradado que lleva su audacia hasta el cinismo de pintarse él mismo” (Cambaceres, 1956: 16).

¹⁵⁷ Al menos dos reseñas de la obra, la ya mencionada atribuida a Pedro Goyena y la firmada por Ernesto Quesada en la *Nueva Revista de Buenos Aires*, Volumen 5, noviembre de 1882, son adversas; hecho previsible, por otra parte, teniendo en cuenta de quiénes provienen. Sin embargo, la reseña de Quesada, que adopta la forma de la polémica para su argumentación, cita textualmente las opiniones laudatorias hacia la obra, con las cuales se presta a polemizar. Dice Quesada: “No podría decirse como cierto crítico que es un bello libro, sino que es un libro que se lee con pena”; luego “Un diario ha dicho de este libro: ‘Pinta, y casi siempre con mano maestra: *no inventa, copia de originales*, y no se necesita ser muy perspicaz para dar con el modelo” (Subrayado en el original); y finalmente “Otro ha agregado: ‘Son livre engendrera des ceintaines de volumes et fera école. il deviendra le Coran des libre-penseurs de la politique et des moeurs”” Quesada reproduce tres opiniones favorables que demuestran tener tal peso al punto que lo obligan a polemizar. Es decir, no es tan claro que *Pot-pourri* fuera leído por el público pero rechazado por los críticos puesto que también entre los críticos recibe elogios.

la reprobación moral de su obra. De lo contrario, sería inexplicable esa necesidad de agigantar los reparos morales al punto de reproducirlos en el prólogo y de mostrarse tan afectado por esas críticas al extremo de responderlas, si de cualquier modo aquellos anatemas habían sido previstos de antemano: “Bien sabía, por otra parte, que era peludo el asunto, que más de uno iba a mirarse reproducido en la escena, que el libro iba a darme un buen número de enemigos, amigo, ninguno” (Cambaceres, 1956: 17). La respuesta se deja entrever más abajo con esa suerte de manifiesto estético, cuando declara que si su obra busca “minar los cimientos de un edificio”, es natural, y hasta deseable podría decirse, que se generen fuertes rechazos. Es decir, *Pot-pourri*, sugiere Cambaceres, había buscado de antemano escandalizar -el recurso de las alusiones injuriosas en clave es una prueba elocuente de ello- y es un éxito porque alcanza el escándalo, y no a pesar de esto. Es un éxito porque consigue *épater le bourgeois*. Por eso, con la “leyenda escandalosa” de *Pot-pourri* se arroga el mote de delincuente, “cuyo único delito es decir la verdad”, fija su mito de origen posando como un escritor rechazado y logra delinear así una figura de artista alejada de las convenciones políticas y sociales, ostentando una fidelidad con la verdad que lo conduciría a vivir condenado por la sociedad. Esta estrategia le permite presentar al público una imagen de escritor que si bien en Europa es un lugar común, en Buenos Aires en 1883 es una auténtica novedad. Pero además, esta imagen se configura no sólo narrando una cadena de rechazos sino también exhibiendo una acumulación de lecturas que legitiman su propia poética. Estas lecturas, como señala Alejandra Laera, trazan una historia literaria personal que pone de relieve su desdén por las letras nacionales y al mismo tiempo su afiliación a la tradición del teatro occidental y a la novela realista y naturalista.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Alejandra Laera señala: “Cambaceres propone, a través de la novela y del prólogo a la tercera edición, una historia literaria personal que, desdeñando la tradición nacional y el enciclopedismo propio de los contemporáneos, se organiza a partir de un doble movimiento de afiliación: diacrónicamente, se afilia al teatro, con Aristófanes, Shakespeare, Racine y Molière; sincrónicamente, se afilia a la novela, con Balzac, Gautier y Zola” (Laera, 2000).

Pero lo cierto es que la figura de escritor que Cambaceres proyecta en su primera obra no es uniforme. Junto con esta tendencia a separar al artista de la vida social, que revelaría un atisbo de modernidad en el modo de concebir las relaciones entre el escritor y la sociedad, se representa la imagen del novelista como un *amateur*, la cual se correspondería más bien con la situación del artista en una sociedad tradicional. Así, en el primer prólogo el autor se presenta como un rentista cuya obra sería un ligero pasatiempo, resultado del ocio y no del trabajo o el esfuerzo intelectual. De la misma manera, en el segundo la actividad literaria es considerada como un “antojo”, una “diversión” o una “ocurrencia” que se llevaría a cabo en los “ratos perdidos”. Pero el ocio de este rentista no equivale a un tiempo enteramente dedicado al arte como en el caso de Flaubert. No es un tiempo de reclusión sino de expansión y vida social -calle Florida, Club, teatros. Es el tiempo muerto del patricio mundano que intenta recuperar su facundia por el lado de las letras, luego de haberse sentido obligado a abandonar la vida pública. De modo que la cadena de rechazos de este relato de iniciación permitiría narrar otro aspecto del origen del escritor: se escribe, se cuenta, porque no se puede participar de la política, y este fracaso se enmascara bajo la cosmética del aburrimiento del dandy.

En suma, en la figura de escritor proyectada por Eugenio Cambaceres conviven elementos modernos y tradicionales. Pero además, los componentes modernos presentes en la construcción de esta figura -en especial el énfasis en el escándalo que separa al artista de la vida social como motor que impulsa a escribir- no remiten directamente a un proceso efectivo de autonomización del campo cultural sino que están mediados por el contacto con otros campos culturales autonomizados como el francés y el inglés, que ofrecen a los escritores modelos de subjetividad desfasados, es decir, que no se corresponden con posiciones concretas del ambiente cultural del que participan.

A diferencia de otros miembros de su generación, la escritura en Cambaceres no es un instrumento de la política. Sin embargo, las huellas de la heteronomía de la actividad intelectual persisten no sólo en las modalidades que

adoptan sus figuras de escritor y sus relatos de comienzos,¹⁵⁹ sino también en el conjunto de elecciones preliminares que dará lugar a la conformación definitiva de su poética. Si bien es cierto que Cambaceres no practica la prosa fragmentaria de su generación, y que no escribe memorias ni libros de viaje, no menos evidente es la impronta que la retórica de estos géneros tan prestigiosos en el ambiente literario porteño del ochenta ha dejado en sus dos primeras obras. En ambas, un narrador en primera persona con rasgos autobiográficos organiza los materiales literarios, y en *Música sentimental* la intriga se arma con el viaje a Francia del joven rastacuero, por citar tan sólo dos ejemplos. Es decir, Cambaceres comienza con lo que tiene más a mano. Del ambiente cultural de Buenos Aires, adopta la figura del *amateur*, el tedio del patricio; recursos retóricos, temas y motivos de la autobiografía y del relato vernáculo del viaje a Europa. Pero también adopta de las luces de París, las estrategias para construir una voz autorizada desde el propio espacio de la literatura y su corolario, la defensa de la representación de hechos inmorales como un acto estrictamente moral. En suma: la retórica de la novela naturalista; los temas del teatro de boulevard.

Un balance de préstamos y rechazos, de continuidades y rupturas puede bosquejarse prestando atención a los libros y las lecturas representadas en *Pot-pourri*. Un día, muy joven aún, el narrador es enviado por su madre a visitar a unos vecinos españoles. Luego de una serie de tropiezos, el joven entabla con el dueño de casa un airado debate en torno de las novedades de la literatura francesa y de los clásicos españoles, hasta que se ponen de acuerdo cuando uno de ellos menciona el talento incuestionable de Cervantes. El joven, entonces, se entusiasma con las andanzas del hidalgo. Excitado, quiere leer un párrafo y trata de tomar un ejemplar de la novela que ha visto desde lejos en la biblioteca de su huésped. Sin embargo, no lo consigue, porque lo que parecían libros alineados en un estante era una tabla pintada simulando los lomos. Sorprendido por el engaño, se tropieza

¹⁵⁹ Cuando Cambaceres sale a defender su reputación en el párrafo inicial de su segundo prólogo, queda claro que se trata de un capital simbólico acumulado en el mundo social.

nuevamente, esta vez sobre una lámpara, dejando todo el salón a oscuras. Este episodio es un relato de iniciación que dramatiza con humor los límites impuestos por el ambiente cultural local al joven escritor. En la biblioteca, allí donde debe estar la tradición de la novela, encuentra que la literatura ha sido reducida a una mera función decorativa. Pero además, aquello que debía ser el origen de la ficción moderna, no es más que un engaño, una “engaña pichanga”, dice el narrador.¹⁶⁰ En esta tertulia se pone en juego un debate acerca de las influencias culturales, donde el narrador ya desde muy joven manifiesta una tendencia a rechazar lo español y a aceptar sin reparos la cultura francesa. De la literatura española, sólo rescata los clásicos del Siglo de Oro, desdeñando cualquier novedad proveniente de la península ibérica.

En *Pot-pourri* la lectura de libros y periódicos siempre tiene una función en la intriga. Por ejemplo, durante un viaje en tren el narrador evita la pesada conversación de un compañero ocasional -un fiel retrato del ya estereotipado rústico en la ciudad- leyendo los periódicos del día, los que, finalmente, no resultan menos pesados, con informaciones atrasadas y plagados de noticias domésticas. Calificados como “militante literatura” o “brebaje político”, las principales objeciones apuntan tanto a una prosa orientada hacia la jerga política y del Derecho, como a una tendencia pedagógica que soslayaría la función informativa y amenizante imprescindible en cualquier periódico moderno. Aquí, modernizarse equivale a incrementar la autonomía, es decir, alcanzar un discurso periodístico con funciones específicas y recursos formales propios. Cambaceres concibe en los mismos términos esta relación entre autonomía y modernización para el caso del discurso literario; por eso, su contribución a las letras nacionales implica la elaboración de una lengua literaria que, mediante la reproducción, la descontextualización y la mezcla de las diversas formas de la oralidad urbana y rural, va conformando un lenguaje novelístico con rasgos propios y diferenciales

¹⁶⁰ Alejandra Laera analiza este episodio y correlaciona la carencia de ficción implicada en la biblioteca falsa con el trazado de una genealogía en el prólogo de la tercera edición que resultaría del cruce de la tradición del teatro con la novela francesa contemporánea (Laera 2000).

respecto de otras formas discursivas. Asimismo, tanto los propósitos políticos como pedagógicos aparecen desplazados por la nueva finalidad de entretener al lector.

En este sentido, con el objeto de que su amigo Juan se distraiga mientras él sigue durmiendo, le ofrece a leer *El cornudo* de Paul de Kock. Para Juan, esta obra sería un ameno pasatiempo y, a su vez, una instructiva advertencia sobre su propia situación. Más tarde, le pide a su joven amigo los *Recuerdos de viaje* de Lucio V. López para alejarlo de la sala y poder entregarle una carta a su mujer. Mientras que el narrador considera al primer autor un “ingenio sutilísimo, un viejo conocedor del corazón humano [cuyas] obras superficiales y a veces indecentes en la forma son perfectamente serias y morales en el fondo” (Cambaceres, 1956: 68), no tiene ninguna intención, en cambio, de leer al otro. Justamente aquello que rescata de las obras de Paul de Kock es el modo en que el entretenimiento superficial encierra un propósito moralizante.

Este movimiento, entonces, que deja a un lado un libro de recuerdos de un autor nacional para acercarse a Paul de Kock, define el sistema de afinidades y rechazos de *Pot-pourri*. En otras palabras, en *Pot-pourri* las representaciones de los lectores y los actos de leer aparecen vinculadas con la conformación de una enciclopedia literaria que pone de relieve todo un conjunto de carencias latentes en un medio cultural, así como las impugnaciones y afinidades vehiculizadas en una poética que se presenta a sí misma como novedosa. Pero también con la necesidad de renovar las letras nacionales a través de la incorporación de los modelos prestigiosos del teatro y la novela europeos y el abandono de los géneros tradicionalmente visitados por los autores vernáculos, como las memorias, los diarios y los relatos de viaje.

Por último, la evidente alusión del título de la obra de Paul de Kock, que no es percibida por Juan, permite distinguir entre personajes “avisados” y “no avisados”. Al contrario de lo que ocurre con su joven amigo, el narrador no puede ser engañado porque sabe descifrar tanto en los salones porteños como en los disfraces de las jovencitas y en las proclamas de los políticos, los mecanismos

urdidos para enmascarar la verdad, de la misma manera en que puede reconocer la naturaleza instructiva y moral de obras aparentemente frívolas como las de Paul de Kock. Esta posición que se levanta como principio de la verdad, bajo la forma del dandy dotado de un espíritu cabal inalterable, combinando una mirada penetrante para reconocer la simulación con una gran resolución para recomponer el orden familiar, es la del patricio mundano, cuyo conocimiento no se funda en el manejo de una disciplina -no es médico ni naturalista- sino en la perspicacia del diletante. En él, la lectura nunca es perniciosa; puede servir como entretenimiento o como instrucción, pero nunca va acarrear efectos negativos.

Miguel Cané también hará descansar el orden social en la figura del diletante o lector aficionado a las artes. Pero, a diferencia de Cambaceres, en función de una ideología estética que condensa escritura, moral y política.

4.2.2. La cultura literaria y la formación del hombre público

La relación entre la lectura y la formulación de un programa estético y literario conveniente a la educación intelectual y moral de los dirigentes políticos parece ser una de las principales preocupaciones de *De cepa criolla*, ese proyecto de novela para el periódico *Sud América* que, como hemos mencionado, finalmente Miguel Cané decidió no publicar. Esta obra trata esencialmente sobre la formación del dirigente como guía espiritual de la sociedad, asunto que Cané ya había abordado en *En viaje* y *Juvenilia*. Novela de aprendizaje, es la historia de la formación de Carlos Narbal, un joven patricio a quien “su índole recta y generosa, cierto amor *dilettante* al estudio, sobre todo a la lectura, y por último un largo viaje para terminar su educación en Europa, le salvaron del peligro de una vida que habría destruido su porvenir” (Cané, 1919: 115). La lectura no es pernicioso para Narbal. Al contrario, resulta de extrema utilidad a los fines de contribuir a la conformación de una sólida cultura estética que funcione como una barrera frente a las amenazas de la vida moderna de la ciudad, representadas por “la vida vagabunda, un tanto compadre”, “el asalto a los cafés, a los bailes de los suburbios, el contacto malsano de las bajas clases sociales cuyos hábitos se toman, el lento desvanecimiento de las lecciones puras del hogar” (Cané, 1919: 114). Así, su madre lo envía a un colegio inglés para alejarlo de los peligros que pudieran frustrar la educación de los jóvenes de la clase alta porteña, pues este tipo de institución escolar le garantiza una educación tanto moral, como física y sentimental. De esta manera, “introducido por sus compañeros o por medio de cartas venidas de Londres, en el seno de algunas familias, sus ideas artificiales sobre la mujer, formadas en los bailes de suburbios en Buenos Aires, empezaron a transformarse en un respeto instintivo” (Cané, 1919: 117). El contacto con las prostitutas en los burdeles alarma tanto al narrador al punto de que se vale de un circunloquio para expresarlo. En contraste con el viaje a París -una suerte de reedición de lujo de “la vida plebeya de los suburbios”- el viaje a Inglaterra se

presenta como una garantía para la educación integral de un caballero, de manera que, de regreso a Buenos Aires, el protagonista aparece como un hombre de costumbres, modales y pensamientos distinguidos y refinados, de acuerdo con el modelo anglosajón: “un hombre sereno, correcto, leal y reservado, cómodo en la vida, preparado por la reflexión para el porvenir, como la fortaleza prepara para la desgracia” (Cané, 1919: 119), y dispuesto a participar de la vida pública de su país. El viaje a Europa de Narbal tiene por finalidad su formación intelectual y moral, en una versión muy próxima a los ideales románticos de la generación del 37, que procuraban en el viejo continente una preparación que los capacitara para la función pública. Surge la oportunidad de lanzarse a la arena política a propósito de la querrela entre clericales y liberales, ante la necesidad de responder a una diatriba lanzada en su contra por parte de la prensa clericalista. La réplica de Narbal consiste en un libro, “La iglesia ante la sociedad política”, “escrito en un estilo simple y elevado, con una cultura no desmentida”, con el que su nombre gana una merecida celebridad y el reconocimiento de sus pares. La escritura funciona como una herramienta política, pues Narbal accede a la política escribiendo un ensayo con la finalidad de participar de un debate acerca de la relación entre la Iglesia y el Estado. Esa intervención pública a través de la escritura es posible “porque la pluma no le era desconocida” (Cané, 1919: 120) ya que “tenía los cajones de su escritorio repletos de todas esas cosas que se escriben en la juventud. ‘Sueños’ más o menos fantásticos, ‘Recuerdos’, conatos de novelas, biografías de próceres, versos” (Cané, 1919: 120). Su modelo es la literatura romántica, cuyos fragmentos son funcionales sólo si contribuyen a la formación de los individuos que pertenecen a los círculos sociales más exclusivos, y llegan a ser provechosos en la medida en que puedan finalmente transfigurarse en un texto con claros propósitos políticos. Como Sarmiento y Mansilla, Carlos Narbal, este sujeto ficticio imaginado por Cané, encuentra en la práctica de la escritura su carta de presentación para entrar en la política, pero se diferencia de ambos porque acompaña sus escritos con la rúbrica de un nombre sin manchas y una gran fortuna. En su formación cívica, la pasión por la lectura adquiere un rol

importante, así como la redacción de novelas inconclusas y fallidas funciona como preparación indispensable para escribir finalmente un texto con propósitos políticos. En la figura de Narbal se conjuga el paso de la actividad lectora a la escrituraria. Pero no es, como en *Pot-pourri*, la escena del lector que se hace novelista dejando atrás la política mediante el oficio de escribir.

La cultura literaria, asimilada como vimos mediante la “lectura libre”, se alza entonces como una barrera moral frente al materialismo de la modernización. Como sostiene Oscar Terán, Cané era de la opinión de que los males del avance modernizador sólo podrían detenerse “desde arriba”, es decir, desde un sector minoritario indiscutible que ejerciera el gobierno de la sociedad. Por esa razón, considera indispensable la presencia de una minoría dirigente encargada de construir una sociedad, autolegitimada en el linaje, el saber y la virtud. “El núcleo del proyecto nacional”, dice Terán, “no podía abandonarse a la espontaneidad de la economía y el mercado; era menester poner diques de virtud frente a la marea fenicia” (Terán, 2000: 34). Por eso, agrega Terán, para Cané el primer requisito de un buen orden residiría en la definición y presencia de una aristocracia social de la virtud y del talento en tanto cualidades no heredadas, sino cultivadas mediante una prolongada educación que permitiría adquirir eso que llama “una concepción de la vida”. Según Cané, finaliza Terán, la civilización debe contar con la palanca de una minoría cultivada con capacidad para difundir una cultura, puesto que el orden republicano requiere de un sistema de talentos, prácticas, saberes y virtudes desarrollados en el seno de una sociedad definida y orientada por una aristocracia cultural.

Pero además, es necesario remarcar la inclusión de Narbal en una red amistosa y familiar de la “sociedad de Buenos Aires” que le garantiza el acceso a la política. Esta pertenencia otorga a los miembros de la elite el derecho de ingresar a ella, considerado por Cané como una obligación. La participación política es un *noblesse oblige*. Así, en el caso del abuelo, “el primer Narbal criollo”, se ve “envuelto en el torbellino de la revolución, al que lo empujaban más sus amistades y vinculaciones con las cabezas calientes de la juventud patricia, que

sus inspiraciones propias” (Cané, 1919: 111). De igual modo, Narbal se incorpora a la vida política a raíz de la candidatura de un amigo como diputado nacional, quien le ofrece el cargo de secretario debido a su influencia en la zona rural por su condición de estanciero.¹⁶¹ Narbal “a pesar de no tener gran afición a la política, aceptó en el acto, en obsequio de su amigo” (Cané, 1919: 119). El incumplimiento de esta obligación de clase es justamente lo que Cané le reprocha a Cambaceres en su artículo sobre el novelista en el diario *Sud América* en 1885.¹⁶²

La figura de Carlos Narbal es un testimonio más de la necesidad de concebir un “sujeto aristocrático” que salga a disputar el campo de las representaciones con otros modelos de subjetividad, tal como el que encarna el joven porteño de *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres, más rastacuero que aristocrático. En este sentido, el personaje aparece como una versión corregida del joven Pablo; mientras que uno va a divertirse a París, el otro va a estudiar a Londres; si uno se malogra impulsado por una concepción laxa del amor y el matrimonio, el otro adquiere una sólida formación moral, sobre todo mediante la lectura sistemática y orientada, que le permite resistir las tentaciones femeninas, incluso durante una extensa travesía en barco.¹⁶³

¹⁶¹ La propiedad es un factor que favorece el acceso a la política. Su ascendiente político, como en el caso de protagonista de *Sin rumbo*, está determinado por su condición de estanciero. Pero Andrés, a diferencia de Narbal, rechaza este rol en la escena de la fiesta en el pueblo.

¹⁶² En “Los libros de Eugenio Cambaceres”, artículo publicado en el diario *Sud América*, N 408, del 30/10/1885, recopilado en *El naturalismo en Buenos Aires* de Teresita Fruggoni de Fritzsche, Miguel Cané dice: “Una falta absoluta de ambición, que en definitiva es lo único que mueve al hombre, una tendencia disolvente por su mismo exclusivismo en la vida fácil y sin obstáculos han alejado a Cambaceres de una concepción seria y elevada del deber moral que tiene todo hombre de usar sus facultades, no al servicio de sus gustos, por delicados que éstos sean, sino en la realización de cosas permanentes y útiles a la colectividad. Es ése el error de Cambaceres: no es sólo al teatro donde lo llamaban sus facultades extraordinarias, es a las dignidades del parlamento, es a la acción misma en el gobierno sin contar los éxitos del foro, de los que confieso justifico su alejamiento, porque hay sacrificios de desnaturalización que no se pueden imponer a los hombres” (Fruggoni, 1966:72).

¹⁶³ En su reseña sobre *Música sentimental*, Miguel Cané ya había expresado que “Pablo es una pintura maravillosa de un carácter fundamental de nuestra tierra. Sin un átomo de altura moral, con el honor corriente que se limita a no robar y hacer *pata ancha* donde quiera, que se ha entregado a corrompidas o al juego cuando se ofrece, residuo de los que iban de *talero* a la *Pandora*, a cruzarle el rostro de un rebencazo o cortarle la trenza

En una de las cartas recopiladas por Claude Cymerman, aquella del 24 de diciembre de 1883, dirigida a Miguel Cané, Eugenio Cambaceres le sugiere, luego de haber leído su último libro, *En viaje*, ensayar con la novela: “escriba romances y haga naturalismo”, le aconseja con sorna Cambaceres. Cané parece tener en cuenta estas recomendaciones cuando acepta el encargo de Carlos Pellegrini, por entonces propietario del diario *Sud América*, quien le pide una novela para publicar como folletín, a continuación de *La gran aldea* de Lucio V. López. Sin embargo, sólo fueron redactados tres capítulos durante 1884, que no aparecieron publicados en el periódico y la novela quedó inconclusa. Estos tres capítulos debieron ser escritos durante la segunda mitad del año 1884, si consideramos que el folletín de *La gran aldea* había comenzado a salir a partir del 20 de mayo de 1884. En ese momento, Miguel Cané debía de conocer *Música sentimental*, publicada en julio de 1884, ya que ese 2 de agosto, de acuerdo con las investigaciones de Claude Cymerman, escribió una reseña de la novela que sería publicada por el diario *Sud América* poco tiempo más tarde, el 30 de setiembre de 1884. El artículo es condenatorio; en él figura la famosa expresión ya citada de que esa obra es “un capricho de patricio que hace tapizar sus letrinas con telas de Persia”. Por consiguiente, Cané tiene muy presente la segunda novela de Cambaceres cuando escribe los capítulos de su novela *De cepa criolla*.

Es así como la polémica entre ambos escritores, que se había iniciado en su correspondencia privada, continúa en las páginas de *Sud-América* y finaliza en la novela frustrada de Cané. Como sugiere Sergio Pastormerlo, Cané habría comenzado a escribir una novela al parecer motivado por el deseo de contradecir la dirección tomada por el primer Cambaceres.¹⁶⁴

a una querida infiel, sin educación, confiado en su viveza, buen mozo, es decir, melena negra, ojos dulces, cutis mate, enamorado, el tipo que nos revienta, pero entre las *cocottes*, de boulevard se entiende, hace prima”, Miguel Cané, “Música sentimental”, en *Sud-América*, 30/09/1884.

¹⁶⁴ Sergio Pastormerlo analiza con notable perspicacia el debate en torno de la novela naturalista en la correspondencia de Cambaceres a Cané en su excelente artículo, “*Juvenilia* de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado” (Pastormerlo, 2001).

En uno de los capítulos de la novela inconclusa, “En el fondo del río”, entre los pasajeros del viaje de regreso de Europa de Carlos Narbal, se destacan cuatro *cocottes*, que dirigen sus insinuaciones al joven. Una noche, una de ellas se aventura hasta su camarote, pero es rechazada con un desgano apenas disimulado. Es indudable que este episodio es la antítesis de las aventuras parisinas del viajero de *Música sentimental*. Narbal se detiene donde Pablo comienza; rechaza lo que el otro ha ido a buscar a Europa.

En otro nivel de análisis, la figura del personaje narrador de las dos primeras obras de Cambaceres va adquiriendo forma en la medida en que se recorta de lo social y adopta un punto distante de observación de manera de abarcar todo el panorama de la vida social, apelando a las convenciones del género satírico; en este sentido, en el prólogo de *Pot pourri* proyecta una figura de autor que comienza a escribir cuando se aleja tanto de la política como de las convenciones morales de la burguesía, delineando con la distancia un “espacio literario”. En cambio Narbal, el personaje de la inacabada novela de Miguel Cané, estrecha las filas entre escritura, política y moral, de manera tal que la moral y la política se convierten en el centro de la escritura.

Pero lo cierto es que Cané da forma a su héroe no sólo leyendo y corrigiendo las dos primeras obras de Cambaceres; también toma como referencia la propia vida del novelista, cuyo casamiento con la cantante italiana Luisa Bacichi estaría aludido en *De cepa criolla*, según Pastormerlo, en la figura de un amigo de Carlos Narbal, un joven “escéptico contra el matrimonio, predestinado por lo tanto a casarse con una contralto cualquiera” (Pastormerlo, 2001: 121). Esta alusión, agrega, sería seguramente una réplica al chiste malévolo de *Pot-pourri*, donde se lo veía a Cané, junto a otros patricios, planchando en una fiesta del Club del Progreso (Cambaceres, 1956: 61). Del mismo modo, el proyecto de ley de separación de la iglesia y el Estado por el cual Cambaceres terminó enemistado con el partido católico encabezado por Estrada y Goyena (Cymerman, 1968: 45-65), aparece aludido en el debut político de Narbal. Más aún, al igual que Cambaceres, Narbal disfruta de los privilegios de una fortuna heredada, posee una

cultura cosmopolita, se recluye en su estancia, se encuentra dominado por el desencanto. Sin embargo, hay un punto en que estos dos destinos se separan, donde la biografía ficcional “corrige” la biografía del patricio Cambaceres, porque Narbal, a pesar de sus desilusiones, no duda en participar de los asuntos públicos cuando llega la oportunidad de una causa política justa y patriótica. Su desencanto es distinción antes que escepticismo. El giro que cobra la biografía de Narbal cuando ingresa a la vida política movido “por una concepción seria y elevada del deber moral” y se inclina por “la realización de cosas permanentes y útiles a la colectividad” es a la vez un reproche a la autoexclusión de la vida política de Cambaceres, que será reiterado un año después y con todas las letras, en *Sud-América*, en la reseña ya mencionada que Cané le propinará al autor de *Sin rumbo* en 1885.

Por su parte, Cambaceres representa a la elite porteña en un doble aspecto: en su vida, siendo uno de sus miembros más conspicuos, un verdadero modelo y un ejemplo a seguir; pero también en sus ficciones, procurando concebir a través de sus héroes un sujeto de clase alta que se define, ante todo, en su relación con las mujeres y la política. *De cepa criolla* sería al parecer una respuesta a Cambaceres al articular este doble aspecto de la representación del sujeto de los sectores dominantes (*gentleman*). En la novela frustrada de Cané, como en *Pot-pourri* y en *Música sentimental*, aparece en primer plano una vez más este debate entre patricios liberales acerca del matrimonio y la movilidad social. Mientras que el narrador de *Pot-pourri* no se sorprende ni se escandaliza frente al adulterio, y el de *Música sentimental* tampoco se alarma ante una unión tan desigual como la de Pablo y Loulou, Carlos Narbal, por el contrario, se horroriza en un baile con los galanteos de los jóvenes con las niñas de la sociedad, ante la posibilidad de que esos juegos inocentes pudieran desembocar en la pérdida de la pureza femenina. Cané resuelve el problema de matrimonio ligando en términos de endogamia la cuestión del matrimonio con la movilidad social. En suma, la ficción en Cané adquiere valor correctivo, asociado a la finalidad pedagógica que posee su literatura. Corrige el modelo del dandy elegante que impera en la prensa y que

circula también en algunas novelas nacionales con el objeto de convertirlo en parte de una minoría cultivada y virtuosa cuya finalidad principal es conducir al resto de la sociedad. El objetivo del programa pedagógico implicado en la obra literaria de Cané se limita a la formación del dirigente, sin atender la educación del público ampliado como ciudadanos del estado. Sin embargo, poco tiempo habrá de pasar para que los literatos incluyan el género novelístico como parte de una secuencia pedagógica natural de lecturas para ese público.

Las lecturas románticas de Narbal, que representa el tipo del literato destacado de los círculos más selectos de la clase dirigente, desempeñan un fecundo papel en su formación moral y política al mismo tiempo. El público instruido, cuyo perfil también aparece semblanteado en los protagonistas de *La gran aldea* y *Juvenilia*, no resulta vulnerable a los excesos románticos. Por el contrario, la lectura libre, al margen de las obligaciones escolares, siembra la semilla de la sensibilidad del hombre público. Pero esos mismos materiales, como se verá más adelante, en contacto con un público ampliado cambian de significación. Así, en manos de mujeres, estudiantes pobres provenientes del interior o hijos de inmigrantes, como se verá en *Ley social*, *¿Inocentes o culpables?*, *Amar al vuelo* y *Alma de niña*, sus efectos se vuelven peligrosos al promover el desborde sentimental. Como veremos, las novelas que surgen en el ochenta como un producto inequívoco de los procesos de ampliación del público ficcionalizan las condiciones materiales que las hicieron posible y a la vez advierten sobre los perjuicios que esta expansión pueda ocasionar.

4.2.3. Lectores tradicionales y modernos

La gran aldea de Lucio V. López es una obra emblemática de la elite porteña, cuyo principal objeto, como sugiere Adolfo Prieto, sería demostrar que el grupo que gobernaba en el Buenos Aires provinciano de 1860, a pesar de los numerosos cambios que la obra testimonia, continúa aún a la cabeza del Buenos Aires cosmopolita de 1880.¹⁶⁵ Publicada como folletín del diario *Sud América*,¹⁶⁶ adopta la forma de una serie de cuadros de costumbres unificados mediante la figura de un narrador y pone de manifiesto las transformaciones de la sociedad porteña entre la batalla de Pavón y la presidencia de Julio A. Roca. En la obra pueden distinguirse dos partes: la primera, conformada por el conjunto de sucesos de un pasado lejano revividos por el narrador memorialista; y la segunda, constituida por acontecimientos contemporáneos de los que el narrador ahora es testigo. La lectura de novelas y relatos imaginarios aparece como una práctica evocada con nostalgia, vinculada en un primer momento con el mundo de la niñez y la figura del padre. En las paredes del hogar paterno cuelgan seis grabados de escenas de los romances de Waverley y el padre, en su lecho de enfermo, antes de morir, hojea con el pequeño Julio el *Ivanhoe* de Walter Scott; cuando su padre muere, el niño permanece abrazado al libro: “y fue así, abrazado a mi libro, defendido el pecho por sus páginas, que me dormí aquella noche, la última de mi vida que debía ver al autor de mis días. Aquella noche murió mi padre, mientras yo dormía oprimiendo el tesoro conquistado” (López, 1980: 15). Esta escena tematiza las filiaciones de la novela mediante una metonimia que superpone el rol paterno con el género de la novela histórica. El antecedente literario –novelístico-

¹⁶⁵ Adolfo Prieto observa que “la propuesta fundamental de *La gran aldea* es la de demostrar que el Buenos Aires provinciano de 1860 pervive en el Buenos Aires cosmopolita de 1880, que la clase social que manejaba sus destinos en la época de Pavón, continuaba controlando los hilos de la política y de las finanzas y dando el tono de la sociabilidad en la época del alumbrado a gas y de los tranvías a caballo” (Prieto, 1968: 104).

¹⁶⁶ La novela apareció en entregas del 20 de mayo al 2 de julio de 1884. Ese mismo año se publicó la primera edición del libro en la Imprenta de M. Biedma. El 1º de agosto aparece en *Sud América* un aviso publicitario promocionando su reciente edición.

prestigioso y europeo apuntala el texto —y al novelista- que comienza. Más allá de las motivaciones biográficas que conducen a Lucio V. López a asociar la novela histórica con la figura paterna, esta escena representa también parte de las elecciones estéticas de *La gran aldea*, que adopta de la novela histórica el procedimiento de situar un primer plano ficticio -la casa de la tía Medea- contra un fondo histórico -la batalla de Pavón.¹⁶⁷ Pero lo cierto es que la figura paterna está doblemente feminizada: por un lado, sustituye a la madre en los cuidados del niño, leyéndole romances antes de dormir. Esta práctica tiene lugar en el cuarto del niño, esto es, un ámbito doméstico y, en consecuencia, del dominio de lo femenino. Por otro lado, su padre es un antiguo urquicista, es decir, una figura que, como las mujeres, aparece excluida de la vida pública.¹⁶⁸ Hombres feminizados que leen novelas a sus hijos en un hogar que funciona como refugio de la política; mujeres masculinizadas que, por el contrario, hacen del ámbito doméstico el centro de la vida política y no leen novelas, sino solo gacetillas con el parte de batalla: en la figura de este quiasmo se coloca la novela.

Poco después, su afición literaria se revitaliza cuando a los diecisiete años, lejos de Buenos Aires, se enamora de la hermana de un compañero de colegio. Si

¹⁶⁷ En este sentido, David Viñas señala: “Más claramente alrededor del 80 y a través de la reelaboración, empastado y sublimación novelescas Lucio López se desquita de la humillación sufrida por su padre Vicente Fidel López durante las jornadas de junio de 1852 en las que defendió el pacto de San Nicolás y fue vencido por Mitre y la política porteña. De ahí que en esta perspectiva *La gran aldea* se nos aparezca como una ‘literatura de venganza’” (Viñas, 1995: 63).

¹⁶⁸ Para la feminización del lector de novelas, véase: (Queffelec, 1986). Esta autora señala que durante la Monarquía de Julio, a medida que la novela, a través de la mediación del folletín, va llegando a un público cada vez más vasto, cobra sentido entre la crítica el tópico de la novela como lectura esencialmente femenina, puesto que “la aparición de la novela de folletín hace resurgir con una nitidez aún mayor esta partición de la cultura: un espacio que era considerado como el de la palabra pública (el diario que jugaba entonces un rol similar al de los partidos políticos actuales) y este hecho exclusivamente masculino es invadido por una palabra privada, la novela” (1986: 10). Esto significa que los críticos habrían puesto el acento no tanto en las mujeres como público sino en la femineidad del público y su feminización por la novela. Aquellos sujetos excluidos de la vida pública como las multitudes, los niños, los ancianos, los aristócratas legitimistas estarían, al igual que las mujeres, librados a los sueños, las pasiones, al imperio de las emociones y de la imaginación, es decir al anverso negativo de la razón —facultad matriz del ciudadano.

la novela histórica es el género de la infancia, la poesía de raíz sentimental de Byron y de Musset, junto con las novelas de Murger y Dumas forman parte de las aficiones literarias de la primera juventud. Leídas “furtivamente”, estas obras “enfermaron” su corazón. Pero las lecturas intensivas de la juventud, aunque lo llevan a percibir la realidad de acuerdo con los patrones idealizantes del arte, no se tornan perjudiciales para el joven. Más aun, resultan útiles a los fines de cultivar una sensibilidad que lo convierte en un individuo inteligente y crítico de la realidad que lo rodea. Aquí la lectura es una destreza que permite ver los vicios sociales y que se constituye en una barrera moral frente al “materialismo” de una sociedad que va dejando atrás los valores tradicionales a medida que se moderniza. Es necesario destacar que el personaje es un “hijo del romanticismo”. Pero las lecturas románticas, como veremos más adelante, no siempre ejercen una función moralizante. Ello ocurre tan solo entre un público selecto, porque ese mismo material de lectura en manos de un público ampliado y popular va a cobrar otra significación, ya no en relación con la oposición que enfrenta el espiritualismo con el materialismo, sino promoviendo otros contrastes, como aquellos que destacan la irracionalidad ante la racionalidad o el recato frente al descontrol moral.

En contraposición con los diarios, el libro es un formato que garantiza el acceso a una cultura legítima. Por esta razón, los sectores dirigentes porteños ligados al mitrismo son representados leyendo solamente revistas y periódicos.¹⁶⁹ En la ciudad aldeana de los sesenta, el Dr. Trevexo, un caudillo político tradicional enrolado en las filas del mitrismo le aconseja a Julio que deje de lado los libros:

La juventud del día no tiene talentos prácticos; ¿cómo quieren ustedes que los tenga? ¡Le da por la historia y por estudiar el derecho constitucional y la economía política en libros! Forman bibliotecas enormes y se indigestan la inteligencia con una erudición inútil, que mata en ellos la espontaneidad del talento y de la inventiva. ¡Sí, señores, los libros no

¹⁶⁹ Como en el caso de los contrastes entre los espacios urbanos, en *La gran aldea* la oposición periódico/ libro no remite a una diferencia social, sino a una de tipo político.

sirven para nada! Ustedes me ven a mí... Yo no he necesitado jamás libros para saber lo que sé... Yo, por ejemplo, no leo sino los diarios, y el periodismo, señores, es como el pelícano: alimenta a sus hijos con su propia sangre (López, 1980: 22).

La ironía del narrador que la caricatura del Dr. Trevexo expresa, formula una crítica a esa cultura política que concibe la prensa como el medio exclusivo para la formación cívica y la circulación de ideas. Los políticos exitosos tan solo leen diarios y revistas mientras que la afición a los estudios serios y a los libros sería un obstáculo en una carrera política.¹⁷⁰ Esta controversia entre libros y periódicos es muy frecuente por entonces. Como ya se ha visto, Vicente F. López, había condenado el diarismo en el prólogo de 1854 de *La novia del hereje* y Ernesto Quesada achacaba al diarismo el escaso desarrollo del movimiento intelectual argentino. *La gran aldea* representa esta querrela en su interior al subrayar una tensión entre dos canales de circulación aparentemente divergentes de la cultura impresa –el libro y el periódico- cuya brecha no sería exclusivamente social, sino que estaría sustentada en el contraste entre una cultura libresca y otra en la cual imperan las lecturas ligeras y fugaces de los diarios y las revistas ilustradas y cuyos dominios alcanzan hasta los reductos más exclusivos de la elite. Esta cultura modernizada, con nuevos formatos y canales de circulación asedia y desvirtúa la cultura libresca tradicional.

Los libros no están asociados únicamente al cultivo de una sensibilidad. La difusión de la palabra impresa en este formato se considera también un instrumento eficaz en la tarea de propagar los ideales cívicos que una nación moderna necesita para consolidar sus instituciones. Tampoco en la Buenos Aires cosmopolita de los ochenta la lectura de libros parece ser una práctica frecuente en el grupo gobernante. El exclusivo Club del Progreso -que reúne lo más selecto de

¹⁷⁰ El Dr. Trevexo objeta del político Benjamín Boston -nombre que ocultaría la figura de Domingo F. Sarmiento- que “tiene demasiados libros para ser un buen gobernante” (López, 1980: 24).

la sociedad porteña- es visto como una escuela de hombres públicos cuyos salones sustituyen los libros a la hora de aprender derecho constitucional. En su sala de lectura sólo se ven los diarios porteños “vacíos y estériles” y las revistas ilustradas inglesas y francesas. Sin embargo, aquí tampoco se lee, sino que se conversa, y su biblioteca “no era muy copiosa que digamos. Mucha *Memoria*, mucho *Registro Oficial*, pero a condición de no encontrarse nunca cuando se pedían” (López, 1980: 87). En suma, en el Club del Progreso, ámbito que, al igual que el ejercicio del gobierno, es un asunto de hombres, no hay tiempo para la lectura: allí se juega, se come, se bebe, se fuma, se conversa; pero no se leen libros en absoluto.

Los libros y las lecturas constituyen un entramado de signos que sirven para trazar la identidad moral de los personajes de la novela, así como las bibliotecas determinan y definen su carácter. Si el Dr. Trevexo se ufana de que en su biblioteca es imposible encontrar libro alguno, ya que solo conserva las colecciones de los diarios en los que ha sido redactor, el Dr. Montifiori posee “una pequeña librería de *amateur*” en la que conviven libros religiosos con las “perfumadas indecencias pornográficas del día”:

En su casa se sabía dar el aristocrático barniz clerical de alto tono del siglo XVIII. Bastaba echar una rápida mirada sobre su pequeña librería de *amateur*, para conocer los finos gustos del hombre. Entre las trufas literarias de Brantôme, de Casanova y de otros del género, Bossuet y Massillon, conservaban la gravedad de las hileras: en las letras, De Laharpe, M. de Bonald, Fontanes y Chateaubriand, daban la nota grave del imperio, mientras que al lado, en ediciones monísimas, brillaban todas las perfumadas indecencias pornográficas del día (López, 1980: 116).

Esta biblioteca enfrenta los libros de algunos de los más importantes predicadores y clérigos franceses con libros eróticos y pone de relieve la moral hipócrita que sostiene el personaje, un católico “miembro de dos o tres

hermandades religiosas” (López, 1980: 116), cuyas ideas religiosas no le impiden llevar una vida disipada. De acuerdo con los autores mencionados, la biblioteca posee memorias, sermones, ensayos morales y religiosos, excluye los clásicos de la novela del siglo XIX y los libros de autores nacionales.

En contraste con las reticencias que demuestran los personajes masculinos en relación con los géneros de ficción, las mujeres se presentan como consumidoras voraces de las novedades literarias: “Las golosinas de Gustavo Droz, de Halévy y aun Maupassant, andaban en todas las manos femeninas, impresas en una forma adecuada para lectores sibaritas e ilustradas con todas las voluptuosidades artísticas del taller de Goupil” (López, 1980: 72). Pero aquí la mujer lectora no aparece bajo la figura de la literata, sino como lectora elegante, lo que significa que consume otro tipo de literatura: no ya la novela histórica de Walter Scott, sino los libros mundanos de moda que divulgan los ideales de la vida elegante, volúmenes costosos, impresos en Francia, ilustrados con grabados. No son las novelas por entregas adquiridas mediante suscripción que posee Dorotea, la protagonista de *¿Inocentes o culpables?* Los riesgos de este tipo de lecturas, en consecuencia, ya no son tan solo los de una sensibilidad descontrolada, sino los acarreados por la difusión de la vida mundana.

Si la formación de los hombres para la vida pública se revela inadecuada por la preocupante carencia de libros, el problema de las mujeres radicaría en que el tipo de lecturas que frecuentan les abre las puertas a la vida mundana. Pero no menos pernicioso es el desorden de las lecturas mencionadas en la cita, que incluyen a un autor de escenas galantes de la vida parisina, un libretista de algunas de las operetas de Offenbach y un escritor naturalista de prestigio reconocido. Esta mezcla da lugar a la mala lectura, que se vuelve un factor de trastorno de la vida privada. Es justamente en el ámbito doméstico, “en la salita donde acostumbraba a pasar todo el día”, donde Julio sorprende a Blanca, la flamante y joven esposa de su tío Ramón, leyendo un libro de Gustavo Droz. La escena de lectura es contigua a la de seducción. El desplazamiento opera en dos niveles: por un lado, el libro como causa del galanteo: “Señora, usted está bajo la influencia de la lectura de

Droz” (López, 1980: 135), sentencia Julio frente a la propuesta de Blanca, y por otro, como el espacio en donde la subjetividad se hace patente. Conocer el libro que la dama está leyendo es una manera de descubrir sus deseos y fantasías: el libro como espejo del lector. Según Julio, el libro de Droz “es un poco antiguo ya” (López, 1980: 135). Ahora es un hombre maduro, no es más el niño aferrado al *Ivanhoe*, ni el jovencito que devoraba la literatura romántica pensando en Valentina. Las obras de imaginación no logran conmover un espíritu cabal como el suyo.

Con Blanquita, la lectora elegante, la figura de la mujer lectora adopta otro perfil. Se deja atrás la lectora romántica del tipo “ángel del hogar” que acompaña desde el ámbito doméstico al marido en su vida pública y se da lugar a la presencia amenazante de una clase de mujer fría, calculadora, egoísta, que traiciona el hogar y pone en riesgo la institución del matrimonio.¹⁷¹

Hombre o mujer, el lector elegante parece poco dispuesto a acoger con entusiasmo las producciones novelísticas nacionales, pues sus bibliotecas no solo excluyen a los autores locales, sino también la gran tradición de la novela europea que éstos últimos adoptan como modelo. A diferencia de *Juvenilia*, que representa su propia recepción en la escena de los amigos escritores de Cané leyendo con entusiasmo el manuscrito de la obra, el público lector caracterizado en *La gran aldea* no parece inclinado a las producciones literarias argentinas.

La gran aldea y *Juvenilia* se leen en Buenos Aires casi simultáneamente. *Sud América* publica, junto con la primera entrega del folletín de Lucio V. López, dedicada a Miguel Cané, también una carta de Eduardo Wilde -por entonces Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la Nación- celebrando las virtudes literarias de *Juvenilia*, de aparición reciente.¹⁷² Estas obras no sólo se leen

¹⁷¹ Para el análisis de la mujer lectora, especialmente la figura de la lectora romántica, sigo el excelente ensayo de Graciela Batticuore (Baticuore, 2005).

¹⁷² La carta se publica el 20 de mayo de 1884; posteriormente aparece un aviso publicitario promocionando el libro los días 2 y 3 de junio; más tarde, el 7 de junio se difunden un par de capítulos sueltos; finalmente, el 27 de junio se reproduce una “Carta a Miguel Cané: a propósito de *Juvenilia*” firmada por H.C. Q. aparecida en *El*

juntas sino que también hay una intención evidente por parte de López de establecer una relación de continuidad con las exitosas memorias de Cané, con el objeto de articular una incipiente tradición en las letras nacionales. Pero lo cierto es que este deseo de continuidad se contradice con el fuerte impulso de ruptura de su novela. Por un lado, en cuanto al género, ya que la obra de López deja de lado la memoria y adopta la forma de la autobiografía de un sujeto ficticio, recurso frecuente en la tradición novelística. Por otro, en cuanto a una evaluación diferente del mitrismo y de la relación entre la elite letrada y la elite gobernante. En los ochenta, Miguel Cané es un joven funcionario que puede recordar con nostalgia su educación en el Colegio Nacional, que había sido modernizado por el gobierno de Mitre trayendo un maestro como Amadeo Jacques, y con él, sus lecturas positivistas. Julio, en cambio, se lamenta de que por esos años “vivía solo y aislado y lo peor de todo era que probablemente por no haber seguido el consejo del Dr. Trevexo, de estudiar en los diarios, me encontraba sin recurso alguno para aspirar a las altas posiciones políticas con que allá en el año 62 me pronosticaba él un brillante porvenir” (López, 1980: 153). Cané recurre al pasado para explicar los orígenes de su exitoso presente y no sólo encuentra allí los libros de Amadeo Jacques sino también una tradición de la cual forma parte como literato, funcionario y profesor. El joven Julio, por el contrario, retorna al pasado para explicar los fracasos del presente -no puede casarse ni alcanzar posición política alguna-. Y la respuesta que encuentra en su retrospección es que a pesar del crecimiento económico de Buenos Aires en los últimos veinte años, la vida cultural de la ciudad continúa evidenciando las mismas carencias y aún persiste la misma distancia entre los intelectuales y el grupo gobernante.

Pero además, este desajuste de Julio respecto de las posiciones cristalizadas del mundo político y social -en cierto modo semejante a la cadena de fracasos del autor de *Pot-pourri*- permite establecer una distancia crítica frente a lo real social que posibilita la emergencia del mundo novelesco. Por eso, las dificultades del

Constitucional de Mendoza. Cabe agregar que la promoción de *Juvenilia* se lleva a cabo mientras salen las entregas de *La gran aldea* en el folletín.

protagonista para alcanzar un lugar consolidado en la sociedad porteña podrían verse no tanto como una proyección de la imagen de autor sino más bien como la búsqueda de una perspectiva novelística o, para decirlo de otro modo, la fundación de una voz que pueda separarse del mundo y, de esta manera, narrativizar sus conflictos. Sin embargo, en el plano formal, esta toma de distancia queda a medio camino. De modo que si en la primera parte de *La gran aldea* el discurso novelístico no consigue diferenciarse nítidamente del de las memorias y los cuadros de costumbres, en la segunda no alcanza a superar los límites impuestos por la crónica social. En suma, los materiales literarios no logran configurar un universo novelístico coherente, hecho que se vuelve evidente por la debilidad de la construcción formal del protagonista que nunca puede alzarse como un héroe cuyos valores aparezcan enfrentados con los valores de un universo problemático.

Si en *La Gran Aldea* es posible inferir de las dificultades de Julio para alcanzar un lugar estable dentro de los sectores dominantes porteños la búsqueda de una perspectiva novelística, en *Juvenilia*, por el contrario, Miguel Cané nunca pone en duda su reconocida posición dentro de esa elite. Por eso, cuando es expulsado del colegio, nada menos que el Vicepresidente de la República lo hospeda en su hogar y de inmediato las relaciones de la familia de Cané consiguen que el Director revea la medida y lo reincorpore.

Esta toma de distancia para narrativizar los conflictos de la clase alta, como vimos, es el punto de partida de *Pot-pourri* y, por ende, de todo el proyecto novelístico de Cambaceres. Se pone de relieve, además, al menos de manera imaginaria, en *La gran aldea*. En contraste, estos desplazamientos que amenazan con desestabilizar la identidad del sujeto de la elite jamás tienen lugar en *Juvenilia*.

Por esta razón, Miguel Cané puede leer novelas, pero no puede escribirlas. En *Juvenilia*, recién llegado al Colegio Nacional, comienza a devorar novelas y romances como un modo de atenuar la desolación del niño pupilo. Aquello que empezó siendo una experiencia compensadora en el flamante estudiante, se transforma aceleradamente en una actividad adictiva, que absorbe su tiempo y su

imaginación. Una vez leída una traducción española de *Los tres mosqueteros*,¹⁷³ gracias a la ayuda de su madre que le facilita otros volúmenes, consume toda la obra de Alejandro Dumas y de ahí en más todos los folletines que pasan por sus manos. “Las novelas, durante toda mi permanencia en el Colegio, fueron mi salvación contra el fastidio, pero al mismo tiempo me hicieron un flaco servicio como estudiante” (Cané, 1993: 60). Esta modalidad es lo que Rolf Engelsing ha descrito como “lectura extensiva”, esto es, el consumo de una gran variedad de materiales de lectura, en contraposición con la “lectura intensiva”, definida como el hábito de frecuentar siempre los mismos libros.¹⁷⁴ El principio que rige la práctica del joven Cané es la acumulación de títulos. Un volumen lleva a otro, pero en lugar de escalonarse y formar una cadena de relaciones de implicación, el último título borra el anterior. En consecuencia, no constituyen un proceso progresivo de adquisición de conocimientos. En apariencia, leer novelas de aventuras en *Juvenilia* no sería más que otra travesura, un tímido pasatiempo que cuenta con la complicidad de la madre, felizmente abandonado con el correr de los años. Sin embargo, todas las travesuras desempeñan algún papel educativo en este relato de aprendizaje. Estas lecturas clandestinas, silenciosas y fuera de los programas escolares forman parte de lo que hemos llamado la lectura libre, cuyo ejercicio contribuye a la formación de una sensibilidad basada en la imaginación y en la libertad individual.

En contraste con la lectura laica, individual, silenciosa y extensiva de los folletines, aparece representada la lectura en voz alta que el padre Agüero encarga a alguno de sus alumnos para dormirse. Este modo de leer es tradicional: lectura religiosa, en voz alta, intensiva -se lee siempre el mismo libro de vidas de santos-. Estas lecturas carecen de interés para los jóvenes del Colegio, provocan fatiga y adormecen -en oposición con la de los folletines que le quitaba horas al sueño- Por

¹⁷³ Estas lecturas libres, fuera de las obligaciones escolares son traducciones españolas. Cané se coloca en consecuencia en diferentes circuitos de lecturas: el de los folletos que difunden novelas de aventuras traducidos; y el de los libros de historia en el idioma original.

¹⁷⁴ Véase: (Engelsing, 1995).

esta razón, el padre Agüero los gratifica con una fruta y refuerza esta práctica con un matiz formativo mediante el ardid de un billete puesto adrede para templar la recta conducta de los alumnos. “Leíamos siempre la vida de un santo en un libro de tapas verdes, en cuya página ciento uno había eternamente un billete de veinte pesos moneda corriente, que todos los estudiantes del Colegio sabíamos haber sido colocado allí expresamente por el buen rector” (Cané, 1993: 64). Esto es parte de la estructura arcaica del Colegio, que culmina con el proyecto modernizador de Amadeo Jacques, quien se encargará de suministrar a los alumnos textos verdaderamente valiosos.

En esta cadena, entonces, luego de los folletines y de las vidas de santos, prosiguen las lecturas impulsadas por Amadeo Jacques: la enciclopedia positivista de filosofía, psicología, historia y ciencias naturales, que sustituye tanto las biografías moralizadoras de raíz religiosa como las entretenidas novelas de aventuras. La serie se basa en un doble desplazamiento. Por un lado, la secularización de las lecturas: el paso del repertorio religioso al científico. Por otro, el abandono del orden de lo imaginario para definir la literatura. Lo literario, entonces, pasa a ser una propiedad del estilo: “hay en ese manual, que corre en todas las manos de los estudiantes, páginas de una belleza literaria de primer orden” (Cané, 1993: 66). Del romance al manual, del ocioso deambular de la fantasía a las provechosas lecturas escolares en la biblioteca o en el laboratorio, ese es el trayecto de las lecturas en *Juvenilia*, las que, en su conjunto, van a dar forma al programa educativo del hombre público, del integrante de esa minoría de la virtud y el talento encargada de conducir la sociedad.

4.3. Una galería de malos lectores

4.3.1. La amenaza de los nuevos lectores

Las novelas que forman parte del proceso de emergencia y constitución del género en nuestro país despliegan diversos tipos sociales caracterizados de acuerdo con una precisa colocación en la grilla social: el barrio en el que habitan, los paseos, las comodidades de la vivienda, la disposición y los usos de los salones, cuartos, salitas, jardines, etc.; el mobiliario y los objetos decorativos, la vestimenta; y finalmente los libros y las lecturas. Estos detalles descriptivos funcionan como metonimias de la realidad interior de los personajes, datos sociológicos antes que psicológicos. De esta manera, a lo largo de los diferentes textos se suceden ‘el joven ambicioso’, ‘el joven idealista’, ‘la niña coqueta’, ‘el rústico’, ‘el padre de familia tradicional’ que alterna el ocio, la estancia y los asuntos políticos, ‘el nuevo rico’, generalmente vinculado a actividades mercantiles y bursátiles, ‘la prostituta’, ‘el impostor’ y ‘el advenedizo’, entre otros.

A medida que el mundo novelesco incorpora nuevos tipos sociales y da forma literaria a los sectores medios y populares, se acentúa la representación de los nuevos lectores en textos en los que la mirada deja de posarse en las relaciones domésticas de la clase alta, para atender las relaciones entre clases, determinadas por la movilidad social. La ficcionalización de este tipo de lectores pone en escena una problemática social y cultural diferente. Esta nueva galería de lectores se inaugura con *¿Inocentes o culpables?*, en donde el género interioriza los peligros de los lectores populares que leen cierto tipo de folletines.

La diferencia fundamental entre los lectores populares y los tradicionales no reside tanto en los materiales de lectura como en los modos de leer. Como señala Roger Chartier las diferencias culturales no implican que diversos sectores sociales leyeron libros diferentes sino que “incluso en el Renacimiento, solían ser los mismo textos y con frecuencia los mismos libros los que circulaban en todos los estamentos sociales” (Chartier y Cavallo, 2001: 473). Por consiguiente,

Chartier propone un enfoque que trate de determinar los diferentes usos y lecturas de los mismos textos por diferentes lectores.

En contraste con los textos analizados hasta aquí, en *¿Inocentes o culpables?* se representan los nuevos lectores, quienes por su origen ya no forman parte de un público selecto y son abastecidos por nuevos circuitos de lectura. De padres inmigrantes, tanto Dorotea como su hijo pertenecen al amplio círculo de pequeños comerciantes asentados en la ciudad de Buenos Aires. Mientras que Dorotea frecuenta los folletines sentimentales, su hijo José hace lo propio con el canon del romanticismo. En principio, parecen compartir el corpus con los lectores tradicionales -miembros conspicuos de la sociedad porteña como el protagonista de *La gran aldea* y Miguel Cané-. Sin embargo, estos últimos leen también otros textos, que serían los verdaderamente instructivos, y sobre los cuales se sostiene su formación. En cambio, el abanico de lecturas de Dorotea y su hijo no va más allá de las obras románticas y los folletines sentimentales. Pero la mayor diferencia entre los lectores tradicionales y los nuevos reside en el modo de leer. Como veremos a continuación, Dorotea y su hijo practican una lectura identificatorio-emocional que los lleva a confundir realidad y fantasía y pretenden vivir de acuerdo con las pautas adquiridas en sus lecturas.

¿Inocentes o culpables? narra la historia de una familia advenediza de inmigrantes italianos y su previsible caída final representada en la destrucción de su rama masculina debido a la locura del padre y el suicidio del hijo. Sin embargo, el ascenso social no forma parte de las aspiraciones más gravitantes del jefe del hogar, José Dagiore, un italiano dominado por la fiebre del dinero, que a fuerza de privaciones había conseguido pasar de changarín y vendedor ambulante a modesto propietario de una fonda en las cercanías del Mercado del Plata. Dagiore tan sólo sueña con enriquecerse: “A las once, hora del descanso, se sentaba apartado a comer su gran pan italiano y pensaba *febriciente* en el dinero, aislándose en su pensamiento para expandirse en monólogos mentales: mucho dinero, dinero y nada más: su hambre de oro no expresaba ningún deseo -era la animalidad

descarnada del avaro” (Argerich, 1985: 18). Sin embargo, los sueños de su joven esposa, Dorotea, no coinciden con los suyos.

Lectora de novelas sentimentales, no halla en su matrimonio sino motivos de desilusión porque “no era Dagiore el esposo que ella había colmado de besos en sus sueños” (Argerich, 1985: 22). Como las heroínas de sus novelas por entregas, “hubiera deseado ser robada por un joven bello y valiente”. Por esta razón, “los recuerdos de las novelas que había leído se le presentaban ahora a la imaginación, la torturaban y la hacían entrar en pleno delirio” (Argerich, 1985: 33). La construcción del personaje es un remedo un tanto tosco de Emma Bovary. De su modelo europeo provienen sin duda sus dotes de lectora voraz que folletiniza todos los materiales de lectura -literarios y no literarios- que pasan por sus manos, pues su mente no sólo se atiborra de novelas románticas. También la “sensualidad de la religión católica” es una fuente de ensueños debido a que su “candorosa imaginación” transforma la liturgia en un folletín sentimental. Las novelas y la religión se presentan como dos factores de desorden social, pues son interpretadas por lectoras populares como Dorotea según competencias de lectura muy rudimentarias, que reducen todos los conceptos abstractos al plano de lo sentimental y al de su experiencia cotidiana, trastornando el espíritu endeble de los personajes, incapaces de distinguir plenamente la fantasía de la realidad. Una vez más, el peligro no residiría tanto en las malas lecturas como en los malos lectores.

Nora Catelli recuerda que el bovarismo que aquejó a las mujeres a lo largo del siglo XIX consistía en una fascinación por la literatura popular imposible de controlar. Aunque de claro origen cervantino, la lectura enferma moderna, continúa Catelli, arranca con los inicios de la novela realista. Es entonces cuando la actividad de leer ficciones se presenta como algo radicalmente opuesto a la otra lectura: elevada, edificante, desinteresada, que había sido religiosa y luego filosófica. Este nuevo modo de leer reduce los más diversos materiales a las rígidas convenciones del folletín y el melodrama. La enfermedad de las lecturas, concluye Catelli, no proviene de la índole intrínsecamente mala de aquéllas, sino que el

bovarismo sería más bien el resultado de las malas lecturas de los buenos libros (Catelli, 1995: 121-133).

Dorotea es un personaje que se define a partir de su capacidad de leer. Saber leer la aleja de su marido, le facilita el contacto con mujeres de círculos sociales más elevados y le proporciona una suerte de educación sentimental. Frente a los infortunios de su desdichado matrimonio, es José Dagiore quien percibe la naturaleza del conflicto y “culpaba a todos de su desgracia. A los padres de Dorotea, porque le habían dado una mala educación, a los tenderos que ponían mil tentaciones en los escaparates, a las novelas que ponderaban el lujo de las mujeres” (Argerich, 1985: 37). La capacidad de leer abre una brecha en la pareja. José Dagiore es analfabeto. Sólo puede hacer cruces y rayas en la libreta de los pensionistas de la fonda con un lápiz de punta plana propio de los albañiles o los carpinteros, pero es incapaz de leer la lista de muebles necesarios para equipar la nueva casa recién alquilada, confeccionada por Dorotea con papel y tinta.

Dorotea encuentra en los folletines el modelo de su educación y su vida trata de copiar la literatura. A semejanza de su modelo francesa, su belleza había despertado el interés de las personalidades más encumbradas del vecindario, como el Dr. Ferreol y el Dr. Catay. Sin embargo, los dos galanes tratan de conquistarla de una manera torpe, demasiado directa para los sueños de amor de la esposa del fondero: el primero le acaricia el pie por debajo de la mesa y el otro la aborda de una manera grosera y vulgar cuando se cruzan en la calle. Como estas estrategias de seducción no se adecuan a sus lecturas, Dorotea los rechaza sin titubear:

Ella jamás había imaginado el amor de una manera tan brutal.

En su corazón, el médico y el abogado estaban de todo punto desahuciados. Suponía cómo serían después, si al iniciar sus pretensiones ya mostraban una vulgaridad tan chocante.

Todo en ella concurría para soñar con un amor puro, mantenido en las esferas de un afecto noble y delicado. Anhelaba la encarnación de los sentimientos que desbordaban de su pecho, pero sin que se contaminaran en

el lodo de la tierra. Quería ser protagonista de un amor ideal, tal como lo había encontrado en las novelas (Argerich, 1985: 98).

En cambio, se enamora del mayor Paz, quien la rescata de una de las frecuentes palizas de su marido, porque interpreta que su comportamiento se asemeja al de los héroes de sus libros: “Este ‘su salvador’ la hacía transportar el pensamiento a las novelas, de que estaba saturada su inteligencia en desquicio. Al fin veía realizado en parte uno de sus sueños” (Argerich, 1985: 110). Las narraciones que consume actúan como agentes mediadores de su deseo, pues Dorotea desea a través de las heroínas románticas con las que se ha abarrotado la imaginación. Carente de espontaneidad, su capacidad de leer ha desarrollado en exceso la facultad de imitar y siempre quiere lo que otros quieren o poseen.¹⁷⁵ Así, decora su nuevo hogar según el modelo de las familias ricas, cuyo lujo había espiado a través de las ventanas. Pero esta copia delata sus carencias económicas y culturales: compra muebles usados y prefiere el oropel de los adornos y los colores chillones a la elegancia sencilla. Dominada por el mal gusto, degrada el modelo que reproduce. El efecto perjudicial de las novelas no se ciñe tan sólo a la poderosa eficacia de sus modelos de felicidad inalcanzables. Dorotea accede a círculos sociales más altos que el suyo prestando “algunas novelas de Pérez Escrich o Fernández y González, a las que se había suscripto por entregas” (Argerich, 1985: 47-48). Las novelas se convierten en objetos de intercambio que impulsan su ascenso social porque todas las mujeres leen los mismos libros. En cuanto al material de lectura frecuentado y la forma de acceder al mismo, Dorotea es en verdad una lectora popular: consume novelas por entregas de origen español.¹⁷⁶

El primogénito del matrimonio, bautizado José como su padre, hereda de su madre, junto con la afición a la lectura, las ansias de figurar en la alta sociedad. A

¹⁷⁵ Para el carácter triangular del deseo en la novela moderna véase: (Girard, 1985).

¹⁷⁶ Por entonces la novela podía circular de tres modos: en volúmenes individuales, en los folletines de los diarios o mediante entregas semanales, siendo estos dos últimos los formatos más frecuentes a los que accedían los nuevos lectores. Véase (Ferrerías, 1972).

semejanza de su progenitora, es un personaje dominado por lo que René Girard ha denominado “la vanidad”. Su formación comienza con estampas, juguetes baratos y grotescos y “una colección de figuras sacadas de las cajas de fósforos” (Argerich, 1985: 74) que propiciarían en el pequeño una inclinación por “cosas noveleras”. Las novelas aparecen asociadas al predominio de la imaginación; al escaso desarrollo de criterios racionales; a la fuerte inclinación hacia las fantasías irrealizables. Pero el efecto pernicioso de estas lecturas sólo tiene lugar en individuos que, debido a carencias culturales, son propensos a caer bajo el dominio de una imaginación excesiva. Las reticencias en torno a la lectura de novelas que hemos visto desplegarse en el debate promovido por la difusión de los textos del naturalismo francés y de las novelas nacionales resurgen en *¿Inocentes o culpables?*, donde el género representa en su interior los peligros de la lectura de folletines.

La estrechez intelectual de José, motivada en parte por las carencias culturales de su familia y la precariedad de su educación, se pone de manifiesto en los estudios preparatorios, donde sólo aprobó una asignatura, Filosofía, porque el examen versó sobre un tema de Metafísica: “Le tocó la bolilla que respondía en el programa a las pruebas de la existencia de un Dios. Repitió bien alguno de los argumentos acumulados por Balmes y otros metafísicos y consiguió salir distinguido en el examen” (Argerich, 1985: 124).

El espíritu de José, insensible a las lecturas provechosas de la ciencia positiva, no puede encaminarse por la senda del sano raciocinio. A diferencia de los lectores tradicionales, los textos románticos de Isaacs, Dumas y Goethe “no son más que puñales envenenados con que hombres de indisputable talento hieren a mansalva el corazón inocente de la juventud”, que imprimen en el joven una idea falsa del amor: “el llanto estaba de moda y la literatura en boga concurría a dirigir los espíritus por esas pendientes enfermizas. Cuando hablaban de libros recordaban siempre, con especial agrado, a la Dama de las Camelias, a la María de Isaacs y al Werther de Goethe” (Argerich, 1985: 168). La lectura es un veneno que

da lugar al lector enfermo, aquel que no puede conciliar las idealizaciones del mundo novelesco con la realidad.

La frágil cultura del hijo del fondero alcanza para acumular lecturas, pero es insuficiente a la hora de establecer distinciones entre ellas. Confundido, se pierde en el intrincado mapa de la tradición literaria. Para el joven, son lo mismo Goethe o Isaacs que Dumas (hijo): la lectura se torna peligrosa porque es desordenada. Otorga a Marguerite Gautier la pureza de Carlota; adjudica a la dócil María la voluptuosidad de una cortesana; lee poemas de amor y se va al burdel; vacila entre los favores de Josefina, una prostituta que le contagia la sífilis y los castos brazos de su novia Carlota, una joven criolla cuya familia atesora los valores tradicionales de la vieja sociedad patriarcal.

Los libros acompañan a José a lo largo de todas sus desventuras: tiene charlas literarias con sus amigos en el burdel; lleva libros de poesías a sus excursiones campestres; debe vender su biblioteca cuando se ve sumergido en la pobreza, a raíz de la arbitraria decisión de su padre de no mantener más a su familia; recompone su biblioteca cuando logra disponer de los ahorros de su padre, encerrado ahora en un manicomio. Acosado por la sífilis, sintiendo que no merece el juicioso amor de Carlota, sigue el plan trazado por sus lecturas, copia el *Werther* y se suicida.

Las lecturas femeninas y masculinas se distinguen claramente. Dorotea y José no leen lo mismo. Mientras que Dorotea se limita a la novela sentimental, su hijo abarca un amplio espectro que incluye textos filosóficos, poéticos y novelísticos. Por esta razón, sus efectos perniciosos son también de naturaleza diferente. Si el problema de José es la mezcla desordenada de lecturas, el de su madre es la práctica de una lectura emocional, identificatoria, que lleva a la vida el modelo aprendido en los folletines sentimentales.

Por último, en la víspera de su decisión final, José recibe por correo un libro, la tesis para acceder al grado de Doctor en Medicina que su amigo Juan Diego está distribuyendo entre sus allegados. Si a lo largo de la novela los libros alimentaron con sus ficciones las fantasías sentimentales de los personajes

principales, sus historias del corazón ahora encuentran su réplica en un libro que procura explicar, ya no con la retórica de la ficción novelística sino con el aparato conceptual de la ciencia médica, justamente las enfermedades del corazón. El libro de medicina, que explica y sobrevive a los personajes, evidencia una tensión en el nivel estructural de la novela entre los enunciados narrativos, que concuerdan con los patrones retóricos de la novela sentimental y los enunciados explicativos, que responden a la doxa positivista de la época y cuya inclusión aparece motivada por los comentarios que el narrador intercala en el relato.

El conjunto de saberes legítimos del positivismo que el narrador pone en escena mediando entre el material narrativo y los lectores, tiene la finalidad de contrarrestar algunos de los contenidos del relato sentimental transmitidos a aquellos lectores incautos, cuyo incremento -producto de la alfabetización masiva- los ha convertido en una incomodidad. Pero además, el narrador-comentador, en tanto interpone su conocimiento científico entre los acontecimientos relatados y el lector, evita al mismo tiempo la lectura identificatorio-emocional de los malos lectores y transforma la intriga sentimental en un instrumento para intervenir en el debate sobre los conflictos sociales acarreados por la modernización que se viene desarrollando en el seno de la elite de gobierno. Por esta razón, procura polemizar con el propio presidente de la república desde el prólogo de la novela con la pretensión de incluirlo entre sus interlocutores.

Altamirano y Sarlo, en su ensayo sobre *Recuerdos de provincia*, entienden que la práctica de la lectura es en Sarmiento un instrumento de su formación intelectual. Leer bien, sostienen, sería una capacidad que le permite colocarse por encima de la sociedad iletrada y de esta manera independizarse de los mediadores culturales, principalmente aquellos letrados ligados a los valores tradicionales, como los sacerdotes (Altamirano y Sarlo, 1983b). Sin embargo, el panorama ahora parece haber cambiado considerablemente. En la novela de Argerich, leer ya no es el fundamento de la carrera del talento sino que tiende a convertirse en un instrumento mal utilizado por los advenedizos. Pero no sólo se leen novelas sentimentales. La serie de textos a la que apela esta clase de lectores incluye otros

géneros, incluso no literarios. Como el caso del Dr. Ferreol, un fiel exponente de la política criolla, que llega a ser Ministro sin otro mérito que su simpatía y una “cháchara de barbero” cultivada mediante la lectura excluyente de la prensa periódica; y el Dr. Catay, un médico que lee a hurtadillas en la botica las recetas de sus colegas con el objeto de copiar sus tratamientos. La lectura se va tornando una fuente de conocimiento espurio y a su vez una herramienta eficaz, y por lo tanto peligrosa, cuando está en manos de quienes, sin contar con los méritos suficientes, procuran ascender en el mundo social.

4.3.2. Genaro, el lector aturdido. Libros y barreras sociales

Como en *¿Inocentes o culpables?*, en la novela *En la sangre* de Eugenio Cambaceres la historia de los advenedizos es una historia de malos lectores. Genaro Piazza, como se ha visto, es el hijo de un inmigrante italiano que había logrado acumular una pequeña fortuna a fuerza de privaciones. Luego de la muerte de su padre, gracias al dinero heredado, se va abriendo paso en la sociedad porteña hasta que, merced a un casamiento apresurado, se acomoda en el seno de una familia criolla tradicional. A diferencia de José Dagiore, sus materiales de lectura no son novelas. Lo que Genaro lee son los textos de estudio, las cartas familiares y el testamento de su suegro. Su forma de leer es utilitaria, un medio para alcanzar otros fines. Nunca practica una lectura desinteresada. Su escasa formación estética y literaria le impide comprender con profundidad los diversos aspectos de la cultura letrada. Por esta razón, dos barreras diferentes se alzan entre Genaro y sus sueños de riqueza: una corresponde a los libros de texto en sus tiempos de estudiante; la otra, al testamento de su suegro que lo excluye de la herencia.

En su etapa de estudiante universitario, después de que sus compañeros descubrieran su origen social y lo señalaran con el sobrenombre de “tachero”, Genaro decide consagrarse al estudio para demostrarles que “hijo de gringo y todo, valía diez veces más que ellos” (Cambaceres, 1956: 218). Desde entonces y hasta que obtiene su título universitario se aboca al estudio, encerrado casi todo el tiempo en su habitación. A fuerza de repetir las lecciones una y otra vez, sólo puede memorizar los contenidos con el “tesón de un buey”. La lectura no es aquí el ejercicio de un espíritu libre aficionado a las artes que encuentra en esta práctica un modo de desarrollar su sensibilidad. Es un sufrimiento que le provoca un “confuso aturdimiento”, una tarea que “fatiga” y “quebranta” su organismo. El problema de Genaro reside en que no puede comprender lo que lee: “y era entretanto el libro como *una puerta cerrada* tras la cual se ocultara lo impalpable, eso que en vano su mente enardecida perseguía, eso que habría querido dominar y que se le escapaba, se le iba, algo como el *alma* de la tinta y el papel que flotaba y se agitaba”

(Cambaceres, 1956: 219, el énfasis es mío). Sin embargo, esa dificultad para traspasar las puertas del conocimiento, es reemplazada por una “astucia felina” para simular. Pero lo cierto es que la “astucia felina” y el “tesón de buey” son rasgos que le permiten a Genaro moverse dentro del dominio material, pero que resultan insuficientes para arribar al reino trascendente, espiritual de la cultura letrada. Debido a su incapacidad para comprender lo que lee, apela al engaño para aprobar los exámenes. Como sus movimientos son siempre en el plano material, su ascenso social es ilegítimo.

La letra escrita como un obstáculo que Genaro no puede sortear adquiere otra forma en la escena de la lectura del testamento de su suegro. Como hemos visto, el ascenso social del hijo del napolitano va siendo pautado por un movimiento que va del exterior hacia el interior -de la vereda de los teatros al palco del Teatro Colón; de los suburbios del sur a la calle San Martín-, y también por puertas que se abren o permanecen cerradas.¹⁷⁷ Como el movimiento de Genaro es hacia el interior de la elite porteña, el último ámbito al que accede es el escritorio de su suegro donde encuentra el testamento. El escritorio -macizo, de caoba en oposición al escritorio de Genaro “enchapado de nogal” (Cambaceres, 1956: 218)-, tiene los cajones cerrados por un mecanismo oculto que no es capaz de descifrar: “un obstáculo imprevisto lo detuvo... no cedían los cajones superpuestos en el interior del mueble [...] no se veía que tuvieran llave... debía haber algún secreto” (Cambaceres, 1956: 253). Sin embargo, por azar consigue abrirlos y le roba a su suegro el dinero en efectivo que estaba junto al testamento. Genaro puede alzarse con esa suma de dinero porque no está mencionada en el testamento, es decir, no aparece la palabra escrita ejerciendo una prohibición: “calladito la boca, tenía metido en el Banco lo que le había pispado al viejo en el escondite de su escritorio, la suma que había encontrado y de la que no se decía ni jota en el testamento” (Cambaceres, 1956: 256). Pero Genaro no se contenta con robar el dinero en efectivo, quiere alzarse con todo el patrimonio de su suegro. Para ello,

¹⁷⁷ Hemos analizado el tema de las puertas en el capítulo 3.

planea descubrir “el secreto que encerraba” el testamento y destruirlo en caso de que no lo favoreciera. Con ese fin, viola el sobre lacrado, pero se encuentra que no sólo ha sido excluido de la herencia, sino también descubre la existencia de una copia similar depositada en una escribanía. Si anteriormente la práctica de la lectura estuvo asociada con los exámenes, ahora lo está con el robo. Pero finalmente la palabra escrita de su suegro, de su puño y letra, lo coloca a Genaro en su verdadero lugar, esto es, fuera de la familia tradicional. Por esta razón no puede contar con los bienes heredados por su mujer porque, de acuerdo con la voluntad de su suegro, la administración y el usufructo de los mismos le corresponden a la madre de Máxima. Una vez más, como en el caso de la carta de su amigo que le anunciaba el rechazo de su solicitud para ingresar al Club del Progreso, la letra fijada por escrito de un miembro de la elite es la barrera que Genaro no puede superar. La palabra escrita, lejos de ser un instrumento que contribuye al desarrollo de su sensibilidad, se convierte en su principal enemigo porque desenmascara sus simulaciones de talento y sobre todo, su origen social.

Su escasa capacidad intelectual le impide acceder a la vida espiritual de la cultura letrada, así como también a lazos simbólicos con las familias de círculos sociales más tradicionales. Su ascenso social, entonces resulta ilegítimo ya que no puede sobrepasar el dominio de lo material, al adueñarse tan solo del cuerpo de su mujer.

Si el dinero se vuelve el propulsor del hijo del inmigrante, la palabra escrita, la letra, es un obstáculo que lo inmoviliza, lo despoja de su carácter proteico y lo confina a un espacio social determinado asignándole en consecuencia una identidad social definida en términos de carencias e imposibilidades.

Ahora bien, este ascenso social ilegítimo de Genaro está favorecido por la astucia y la falta de escrúpulos heredados de su padre. El tema de la herencia es otra de las líneas de sentido fundamentales de la novela. Asimismo, el dinero, el azar y su talento para simular también son elementos que colaboran en los éxitos efímeros e insuficientes de Genaro Piazza.

En la novela naturalista, junto con el determinismo del medio, la ley de la herencia es de capital importancia para la elaboración de los personajes, cuyos comportamientos aparecen a menudo regidos por estas leyes. En *En la sangre* el tema de la herencia se manifiesta mediante las explicaciones del narrador, pero sobre todo es el fundamento para establecer un paralelismo entre Genaro y su padre, representado a través del recurso de la repetición. Las descripciones del napolitano apelan a comparaciones con animales. Busca trabajo con “una resignación de buey” (Cambaceres, 1956: 207); cuando se enoja “es un gato que se encrespa” (Cambaceres, 1956: 209); al morir, quedó como un reptil, en una posición “como si hubiese querido arrastrarse de barriga” (Cambaceres, 1956: 210). De la misma manera, Genaro estudia “con el tesón de un buey uncido al yugo” (Cambaceres, 1956: 219); en el episodio del robo de la bolilla “amortiguando el ruido de sus pisadas, agazapado... empezó a trepar los escalones” (Cambaceres, 1956: 223). En la fiesta con sus compañeros le falta el aire “como falta a los reptiles donde se ciernen las águilas” (Cambaceres, 1956: 228). En el mismo sentido, Genaro vive la muerte de su padre reiterando la frialdad que el napolitano había demostrado durante su nacimiento, así como repite la relación de su padre con el dinero, que se revela en la necesidad de ambos de tocar los billetes, de tener un contacto físico con el dinero.

El dinero facilita el ascenso social de Genaro. El hijo del inmigrante va accediendo gradualmente a los espacios más exclusivos de una sociedad estratificada porque el dinero se va transformando en la única barrera social. Su posesión, por lo tanto, permite abrir todas las puertas. De esta manera, si los gastos que ocasiona son un impedimento para que Genaro vaya a la escuela, su madre trabajando más de lo habitual podrá finalmente reunir la suma necesaria para financiar la educación de su hijo. Más adelante, transformado en un verdadero *dandy*, se cuida de que “no le faltaran cincuenta pesos para comprar entrada y asiento en el Colón” (Cambaceres, 1956: 230). Si la falta de un coche es un obstáculo para pasearse por Palermo, no duda en recurrir a parte del capital heredado para comprarse uno. Sin embargo, los dos ámbitos a los que no puede

acceder el hijo del inmigrante apelando al dinero son, por un lado, al Club del Progreso, porque junto con el dinero -cinco mil pesos de cuota de ingreso- es necesario acreditar un nombre que implique un origen social prestigioso, y por otro lado, al ámbito de la cultura letrada, ya que para pertenecer a ella es necesario poseer una capacidad intelectual que el hijo del inmigrante, condenado por las leyes de la herencia, no posee. Estos dos atributos, por cierto, no pueden ser reemplazados por el dinero.

La ley del azar se opone a la ley de la herencia. El azar y los cambios de fortuna, junto con los movimientos inesperados que ocasionan, son una amenaza que siempre está del lado del inmigrante -el único favorecido por el movimiento- porque es incontrolable. La suerte lo acompaña cuando alguien por descuido había dejado abierta la puerta de la sala de exámenes y puede robar la bolilla; luego, por casualidad se rompe la rueda de su coche frente a la puerta de la casa de Máxima, episodio fortuito que le permite introducirse en ese hogar; finalmente, por azar consigue abrir los cajones del escritorio de su suegro. En la fábula de *En la sangre*, el determinismo de las leyes biológicas de la herencia finalmente logra conjurar la incertidumbre del azar.

Ludmer observa que Genaro Piazza es un simulador de talento que atraviesa todas las clases sociales desde el conventillo hasta la estancia de su mujer. Simula un saber que no posee en el examen de física y luego, en los festejos, simula estar ebrio para no tener que hablar ante sus compañeros (Ludmer 1999: 81-82). En sus primeros tiempos de colegio embauca a su madre fingiendo estudiar, del mismo modo que engaña a sus condiscípulos “hablando de bienestar, de la decencia, de la riqueza de su familia, mintiendo en sus nacientes ínfulas de orgullo una distinta condición social para los suyos” (Cambaceres, 1956: 218); asimismo, cuando se encuentra con el pescador amigo de su familia que lo desenmascara frente a sus compañeros de escuela, finge no conocerlo (Cambaceres, 1956: 217). La simulación, es decir, representar lo que no se es, conduce al tema de la dislocación entre lo aparente y lo esencial, lo que se muestra y lo que permanece oculto, lo exterior y lo que es íntimo, secreto. Una vez que se queda solo en Buenos Aires,

dado que el dinero con que cuenta es insuficiente, Genaro aparenta un tren de vida dominado por el derroche de la vida elegante que en realidad es el signo visible de una economía rigurosa cuidadosamente regulada, tan frecuente en los inmigrantes, que privilegia la vestimenta, el coche, el palco en el Colón -formas exteriores del status social- por sobre el comer y el dormir: “Ante todo, lo esencial para él eran las formas, la apariencia: andar paquete, pasearse de habano por la calle Florida [...] comprar entrada y asiento para el Colón. [...] Lo demás, aunque tuviese que apretarse la barriga y comer en los bodegones y dormir en catre de lona” (Cambaceres, 1956: 230).

La familia italiana de Genaro y la criolla de Máxima se estructuran sobre la base de la inversión. Las dos poseen un único heredero, en un caso un hombre, en el otro una mujer. Si en ambas muere el padre, mientras que Genaro puede disponer de la totalidad del patrimonio, los bienes de Máxima, en cambio, deben ser administrados por su madre. Si Genaro y su madre compran una casa con el dinero recibido, Máxima está a punto de vender la residencia familiar a causa de los apremios económicos. Si el origen de Genaro está inscripto en el cartel del negocio de su padre, el de Máxima está en la historia escrita de la nación. Por último, Genaro debe esconder el nombre de su progenitor -signo de un origen social sin prestigio-, es decir, debe ocultar lo que no tiene valor. La familia de Máxima, en cambio, exhibe un nombre conocido para todos, cargado de valor social, mientras que lo que permanece oculto, lo que debe ser guardado como un tesoro, son los bienes familiares escondidos en el escritorio de su padre. La intimidad como valor sólo es patrimonio de la familia tradicional de la desdichada Máxima.

Genaro pretende formar parte de las familias patricias argentinas y para ello debe enmascarar su oscuro origen inmigratorio. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por borrarlo, este origen aflora en las marcas de un lenguaje gestual similares a las de su progenitor y en algunas formas de escrituras poco prestigiosas que se despliegan por la ciudad, como el cartel del negocio familiar “Hojalatería El Vesubio”, que engloba una doble inscripción de su origen en tanto alude al oficio y

al lugar de nacimiento de su padre, cuyo nombre aparece además en su tumba, en un epitafio que “estaba escrito con letras hechas a mano” (Cambaceres, 1956: 212). Genaro y su familia se mueven por los límites confusos de una cultura degradada. Aprende a leer, pero de los libros no alcanza a comprender nada; en cambio retiene y reproduce las inscripciones hechas en los bancos de la escuela con injurias a los maestros y canciones soeces. Asimismo, va a los teatros con entradas de segunda mano. La suya es la historia de su origen espurio, cuyo testimonio queda registrado en las inscripciones degradadas de la ciudad: carteles, epitafios con letras garrapateadas.

Por el contrario, la familia criolla de Máxima se vincula desde sus orígenes con la historia colonial. A partir de entonces se transmite un nombre prestigioso y una gran fortuna. El propósito frustrado de Genaro es pasarse de la estirpe ilegítima a la legítima, pero fracasa porque lo condenan las leyes de la herencia, porque lleva en la sangre las huellas de una carencia que le impide asimilar los valores espirituales de la cultura de las clases tradicionales. Frente a esta imposibilidad, Genaro solo puede apropiarse de los bienes materiales de Máxima y su familia a través del robo. Expansión de la locución “el que lo heredaba no lo hurtaba” (Cambaceres, 1956: 238), excluido por la ley de la herencia -en su doble acepción jurídica y biológica- solo queda para Genaro el espacio del delito.

4.3.3. Leyendo María. Los usos de la novela sentimental

Publicada en Buenos Aires por primera vez en 1870,¹⁷⁸ *María* de Jorge Isaacs goza casi de inmediato de una enorme popularidad. Tal es así que al cabo de quince años forma parte del repertorio de lecturas románticas junto a autores como Hugo, Dumas, Goethe y Lamartine cuando se trata de confeccionar la biblioteca imaginaria de los personajes de muchas de las novelas que surgen a partir de la década de 1880 en la Argentina.¹⁷⁹ Cabe recordar que la figura del lector romántico tiene un amplio desarrollo en la cultura argentina. Pero, a diferencia de esos personajes instruidos modelados en el barro del romanticismo por los autores de la generación del 37, los lectores de *María* y de los textos románticos europeos representados en estas novelas pertenecen a los sectores medios y populares. Son quienes sucumben moralmente ante el veneno que significa para ellos este tipo de textos. Con ellos, por lo tanto, emerge la figura del lector enfermo, emblema de la condena a la lectura descontrolada.

Resulta curioso que los primeros afectados por semejante enfermedad moral sean hombres y no mujeres. Como José Dagiore, Primitivo Salvadores, el protagonista de *Amar al vuelo* de Enrique Rivarola,¹⁸⁰ también es un entusiasta lector del romanticismo, y como a aquél, estas lecturas terminan por enfermarlo:

¹⁷⁸ La novela apareció por primera vez en la Argentina como folletín de la *Revista Argentina* en septiembre de 1870. De 1879 es una edición en libro de Igón Hnos. Estos datos provienen del excelente ensayo de Susana Zanetti "La lectura de *María*: la constitución de un clásico hispanoamericano" (Zanetti, 2002: 209-247).

¹⁷⁹ Susana Zanetti ha señalado que la representación de la lectura de *María* aparece desde dos perspectivas diferentes: una de ellas destaca su capacidad disciplinante frente a la lectura dañina de novelas naturalistas o decadentes, en tanto promueve un "modelo de conducta individual y social a seguir, que surge de una imagen femenina y de familia propia, americana". La otra posición "rubrica sus valores estéticos como un modo de intervenir en las discusiones ideológicas, literarias, culturales sobre la novela moderna o la literatura hispanoamericana" (Zanetti, 2002: 220).

¹⁸⁰ *Amar al vuelo* (1884) de Enrique E. Rivarola narra las andanzas de Primitivo Salvadores, el hijo de un estanciero que ha venido a Buenos Aires a estudiar. Luego de una serie de romances fugaces y superficiales se enamora de la joven Rosa Villamar, a quien su madre pretende casar con Bernardo Ortiguero, un propietario rural de Entre Ríos, maduro y de gran fortuna, de visita en la ciudad en procura de una joven bonita con quien contraer enlace. A pesar de que Rosa siente simpatías por Primitivo y don

Algunos libros estaban más en armonía con su corazón y con su espíritu que sus libros de estudio; novelas románticas, sentimentales, la *María de Isaacs*, *Graciela*, *Rafael* de Lamartine, el *Werther* de Goethe, fueron sus compañeros de soledad, cuando huyendo de las triviales conversaciones de sus amigos, que lo distraían de su erotomanía, buscaba la paz de su retiro para soñar con el amor (Rivarola, 1905: 29).

A semejanza de los lectores románticos de la generación del 37, sus lecturas predilectas se desenvuelven al margen de las obligaciones escolares, prefigurando un espacio de intimidad que propicia el cultivo de los sentimientos. A diferencia de estos últimos, Primitivo Salvadores sólo lee novelas. Como se identifica emocionalmente con los personajes, los textos ficticios que aborda se vuelven ponzoñosos. A través de sus lecturas configura, entonces, una imagen idealizada de Rosa Villamar, alejada cada vez más de la mujer real, en tanto producto de una fantasía enardecida por la lectura de novelas. Se proyecta asimismo en el interior del mundo ficcional, mediante la identificación con los personajes:

Bernardo le produce poco menos que repulsión, ante las insistentes amenazas maternas declina de su obstinado rechazo y con el solo objeto de obedecer a su madre concluye por aceptar la proposición matrimonial. Enterado de la boda por el suelto de un diario, Primitivo se presenta en casa de Rosa y justo cuando se encuentra de rodillas besando la mano de Rosa, aparece don Bernardo y al sorprenderlos en semejante situación, se marcha sin explicaciones. Enseguida los diarios difunden el final vergonzoso del breve y desigual romance, por lo que Rosa y su madre huyen de Buenos Aires escapando del escándalo y se refugian en España, en casas de parientes. Primitivo, agobiado por la ausencia de su amada, resuelve quitarse la vida. Sin embargo, tiene la fortuna de que falle el mecanismo del revólver comprado en el montepío para la ocasión y salva su vida. Poco después, ya repuesto del desengaño amoroso, celebra la poca confiabilidad del arma. Esta novela apareció en los folletines de *La Patria Argentina* del 29 de junio al 27 de julio de 1884, bajo el título de *El arma de Werther*. Poco después, se publicó en forma de libro en la editorial de Emilio de Mársico y contó con dos ediciones, una en 1884 y otra en 1886. Posteriormente, fue reeditada en "La biblioteca de 'La Nación'" en 1905. Emilio de Mársico, librero y editor, era el propietario de la Librería de los Estudiantes, localizada en la esquina de Perú y Venezuela. Según el *Anuario Bibliográfico* comenzó a editar en 1882. Hacia 1887 había crecido y se había ubicado entre las principales veinte empresas (entre sesenta) de edición de libros. Ese año publicó diecinueve títulos, cinco de ellos de literatura, y lanzó un diario en italiano, *Il Vesuvio. Giornale della Sera*.

En las novelas que leía cuando llegaba a alguna escena conmovedora, capaz de arrancar lágrimas, cambiaba instantáneamente los personajes, y se veía él, y veía a Rosa Villamar, -ya como María y Efraín, enamorados como las tórtolas en el fondo de un valle silencioso; ya buscando la eternidad del amor en la eternidad de la muerte como Julia y Rafael, cuando estrechados en un abrazo, se preparaban para arrojarse en el agua dormida y melancólica del lago (Rivarola, 1905: 30).

Como en el caso de Adela y Marcos, los protagonistas del amor trágico y adúltero de *Ley social*, lectura y erotismo se solapan, de modo que la lectura se vincula con la formación de un espíritu sensible. La novela que más ha influido sobre el personaje es *María*, de Jorge Isaacs: “*María* fue sin duda la que dejó impresiones más profundas en su corazón” (Rivarola, 1905: 31). Lo que corrobora no solo la enorme difusión que tuvo esta obra en Hispanoamérica, sino también, quizás, la voluntad de ir conformando una tradición hispanoamericana para la novela sentimental.

Finalmente, siguiendo los patrones de los lectores populares, Primitivo pretende vivir sus lecturas: “Era preciso realizar todos aquellos sueños: el ideal necesitaba alimentarse con un poco de verdad, a riesgo de desvanecerse, de desaparecer por completo, perdido entre las estrellas” (Rivarola, 1905: 32).

La lectura de novelas resulta dañina para Primitivo: lo distrae de su estudio, alimenta su fantasía con ideas desatinadas, lo lleva a confundir la ficción con la realidad y le suministra modelos de conducta equivocados, al extremo de alcanzar el límite de su autodestrucción, cuando imitando a Werther, intenta suicidarse. Son lecturas que lo transportan a un mundo de sueños e ideales, pero también que lo conducen a vivir de acuerdo con patrones erróneos de conducta.

Pero Primitivo Salvadores no solo lee novelas sino también periódicos, en particular los de la tarde, es decir aquellos pertenecientes a la denominada “prensa

política”, como *Sud-América*, *La Tribuna Nacional* o *La Patria Argentina*. En un suelto periodístico se entera del compromiso entre Rosa y don Bernardo:

Eran las tres de la tarde, cuando Primitivo, que acababa de comprar uno de los diarios que a esa hora salían a circulación, encontró entregado a la publicidad, la noticia del enlace de Rosa Villamar con don Bernardo Ortiguera. Un reporter de los salones había husmeado la noticia y sacrificado la discreción a un triunfo del oficio (Rivarola, 1905: 153).

Como ocurre con *León Zaldívar*, este tipo de prensa se inserta en la modalidad del chisme y contribuye a consolidar relaciones domésticas entre los personajes, basadas en la circulación de rumores, como si la gacetilla fuera una mera continuación de las tertulias familiares. En tal sentido, el abrupto final del romance de Rosa y don Bernardo se difunde primero como rumor y luego como noticia de un diario:

La desaparición de don Bernardo, que dejaba en agua de borrajas el proyectado enlace, fue objeto de grandes comentarios en los círculos sociales; y un diario de la tarde, dio cuenta, en un suelto muy velado, de tan notorio acontecimiento, haciéndose eco de los rumores que colocaban a Rosa en una situación poco envidiable (Rivarola, 1905: 158).

Más allá de la escasa verosimilitud de la trama, donde resulta poco menos que increíble la magnitud de la repercusión en los círculos sociales del frustrado casamiento entre un rústico y una joven del barrio de la Concepción y no más justificada la decisión fatal de Primitivo ante el desengaño amoroso, la novela adquiere valor por ser uno de los primeros eslabones en una serie de textos narrativos que van representando la llegada del guarango a Buenos Aires. En efecto, don Bernardo Ortiguera representa el tipo del propietario rural enriquecido por el notable desarrollo del sector agropecuario que llega a la ciudad y concluye

por ser víctima de un engaño debido a sus carencias culturales. En este sentido, se emparenta con don Quillango, el protagonista de la novela *Don Quillango* de José María Cantilo, que de no ser por la perspicacia de un vecino farmacéutico, hubiera perdido su fortuna en manos del joven porteño que había seducido a una de sus hijas. Por cierto, no sólo llegan a Buenos Aires inmigrantes europeos y el conflicto entre porteños y quienes llegan del campo a la ciudad también tiene su lugar en la novela del ochenta.

La novela se caracteriza por prescindir del naturalismo, y no es más que una sucesión de cuadros pintorescos que retratan la vida de los estudiantes en Buenos Aires, articulados por una débil trama amorosa. En ella se van desplegando los principales temas y motivos comunes a la gran mayoría de las novelas sentimentales de autores argentinos de la época: el viaje del campo a la ciudad; los desengaños del *guarango* en ella; Buenos Aires como un verdadero mercado del matrimonio que unifica las diversas regiones del país; el matrimonio desigual por interés; los cuentos de exámenes. Pero lo cierto es que Primitivo Salvadores y sus amigos no vagan por el Buenos Aires elegante de *La gran aldea*, *Sin rumbo* o *León Zaldívar*. Es otra clase social la representada, que se mueve, por lo tanto, por otros territorios. Su radio de acción se limita a los barrios de San Telmo y la Concepción, donde la vida social se reduce a tertulias en la salita de un empleado de la Administración Pública, bodas de inmigrantes italianos, celebraciones en la pensión de estudiantes.

Amar al vuelo es otro de los textos novelísticos que representan en su interior los peligros de la lectura de cierto tipo de novelas. Su protagonista encarna la figura del estudiante del interior, aquel que viene a Buenos Aires a engrosar las filas de los nuevos contingentes de lectores y, como Dorotea y José Dagiore hijo, alimenta su imaginación con novelas sentimentales o, al menos lee toda la literatura como si fuera una novela sentimental. Cabe destacar que estos lectores, pese al notable éxito de Eduardo Gutiérrez y su *Juan Moreira*, no leen novelas criollistas, como si la elite no hubiera tomado nota aún de este fenómeno cultural.

La novela de Jorge Isaacs se destaca también entre las lecturas de Adela, la desdichada protagonista de *Alma de niña* de Manuel T. Podestá. Esta novela es la historia de una joven de escasos recursos abandonada por su novio, Emilio, un humilde estudiante que, una vez obtenido el título de Doctor en Medicina y ante la promisoriosa perspectiva de una carrera profesional exitosa, se compromete en matrimonio con una joven de la alta sociedad, haciendo a un lado su compromiso anterior.

Adela toma conocimiento de los nuevos planes de su novio por intermedio de una gacetilla que anuncia el inminente enlace.¹⁸¹ Ante semejante noticia sufre una crisis nerviosa y se desvanece. Asustada, su abuela recurre a la ayuda de un médico, que será el encargado de interpretar los signos corporales de la joven. Este último le resta importancia al episodio: un simple caso de “histerismo, anemia, la enfermedad de niñas débiles y susceptibles” cuyo origen debería atribuirse, de acuerdo con las admoniciones del galeno, a la lectura:

La misma historia de siempre: leen novelas de la mañana a la noche y luego languidecen porque nadie las roba, o porque no llega el ideal que se han forjado en forma de galán irresistible. Así se educa hoy a las mujeres. Apostaría a que ésta –exclamó, aludiendo a Adela, es una literata.- ¡Hierro y duchas en vez de poesía y romanticismo!” (Podestá, 1903: 66).

El facultativo lee en el cuerpo femenino los estragos de la lectura y estigmatiza a la joven con el mote de ‘literata’, atribuyendo las causas de la enfermedad a las nuevas modalidades de educación femenina, que auspician el

¹⁸¹ El diario en este caso aparece uniendo esferas de la ciudad que de otro modo habrían permanecido desconectadas entre sí: el barrio donde vive Adela y el centro de la ciudad, residencia del flamante doctor. La tía de Adela, viendo el estado preocupante de su pobre sobrina, decide visitar al antiguo novio. Para ello, debe llevar a cabo una extensa caminata. Estas dos zonas de la ciudad no son vecinas sino que las separa una amplia distancia. Si León Zaldívar se encuentra con Lucía Guerra de casualidad en el paseo de la Recoleta, es imposible que Adela y Emilio se crucen en la calle, debido a que circulan por espacios diferentes. Por eso, las visitas de Emilio son los únicos encuentros posibles, que concluyen cuando éstas cesan.

acceso indiscriminado a los textos modernos.¹⁸² En consecuencia, la lectura de novelas aparece asociada con la morbidez que enmascara el deseo femenino, mientras que el saber médico se impone como una barrera que procura impedir los desenfrenos morales que esta práctica pudiera ocasionar. El discurso higienista, autorizado a intervenir sobre el cuerpo femenino, advierte sobre los efectos perniciosos de la lectura: leer novelas daña la salud. La lectura emocional, esto es, llorar leyendo, en principio había contribuido a la conformación de una nueva sensibilidad que consideraba a los lectores como almas virtuosas debido a su capacidad de conmoverse con los personajes novelescos y había adquirido en consecuencia una función pedagógica.¹⁸³ Sin embargo, la confianza en este modo de leer como un instrumento adecuado para la educación de las mujeres se va perdiendo en la segunda mitad del siglo XIX y parece corroborarse en esta escena: Adela sufre porque leer novelas la ha conducido a formarse una idea equivocada de la pasión amorosa. En efecto, la muchacha solía practicar el tipo de lectura entre enamorados, que si bien es compartida y en voz alta, contribuye a modelar los comportamientos en la intimidad de la pareja. Pero lo cierto es que Adela no parece ser una joven sometida a una correcta vigilancia. Su hogar carece de una figura paterna que ejerza la autoridad y su abuela aparenta propiciar las veladas de los novios en “la salita azul”. La previsible consecuencia de esta intimidad alimentada en las lecturas, por lo tanto, no será tan sólo la comunión de las almas, sino también la unión de los cuerpos.

Durante su convalecencia, Adela recuerda las tertulias con su novio en esa salita: son escenas de lectura, unas veces Emilio lee sus composiciones poéticas inspiradas en ella; otras, ambos hojean la novela *María* de Jorge Isaacs, lectura emocional que hace las veces de verdadera comunión de sus almas: “Sus lágrimas

¹⁸² En relación con esta escena, Susana Zanetti afirma que ante la falta de autoridad paterna, muchas veces es el médico quien asume ese rol y se encarga de “sanear” la lectura (Zanetti, 2002: 224).

¹⁸³ Anne Vincent-Buffault relaciona el surgimiento de la figura del lector sentimental, la emergencia de la novela y la formación de una nueva sensibilidad en la segunda mitad del siglo XVIII en Europa. Véase (Vincent-Buffault, 1986).

habían caído sobre el libro para unirse en una sola cuando la pasión de Efraín arranca de su alma desolada gemidos de dolor sobre las reliquias de la que ya no existe” (Podestá, 1903: 77). Pero no sólo son almas sensibles que sellan su pacto espiritual mediante las lágrimas y adquieren virtud porque la sensibilidad las guía, sino que son cuerpos deseantes. La escena combina, por lo tanto, lectura y erotismo: se unen las lágrimas como más tarde se unirán sus cuerpos. Identificada con María, Adela asimila el imaginario romántico para concebir un final de romance para su propia vida: “Adela, la joven modesta y buena, la que debía casarse con Emilio, desengañada de la vida, tomó el velo en las capuchinas: él, que era un perverso, se casó con una de las niñas feas, las que, a pesar de ser sordas, sabían tocar muy bien el piano” (Podestá, 1903: 78). Esto es, Adela vive sus lecturas y su existencia cobra sentido en relación con las novelas que devora. En ella, entonces, recaen todos los efectos de esta idea un tanto tosca del romanticismo: sueños eróticos, histerismo y, finalmente la idea del suicidio.

Durante el último encuentro con Emilio, temiendo que la note demasiado fría y reservada, Adela se entrega a las caricias de su novio:

Emilio se incorporó todavía en el sillón y dejándole libre las manos, pasó las suyas rápidamente por su cabeza, atrayéndola aún más hacia sí; sus rostros se unieron confundiéndose, y los labios de Adela, enrojecidos y secos, como los de los niños con fiebre, se encontraron con los de Emilio [...] Adela se sintió desfallecer; no podía resistir a la conmoción voluptuosa que agitaba todo su cuerpo; temblaba como si la hubiera invadido un escalofrío; su cabeza se perdía en vértigos de apasionada languidez; toda su sangre corría hacia su cerebro, como un vapor caliente; [...] Recibía las caricias de Emilio y aspiraba su aliento acre que casi le quemaba... Cerró los ojos y se olvidó de todo. Una sensación de aniquilamiento, de dulce postración, la hizo abandonarse con todo su cuerpo sobre la frente del joven (Podestá, 1903: 42-43).

Esta escena sugiere la consumación del acto sexual. Desde entonces, el cuerpo de Adela va adquiriendo matices eróticos. Al verla desvanecida, la tía deja su pecho libre de las ropas que lo oprimían, “sin sospechar que hacía resaltar más la belleza de esos senos, que parecían dormidos bajo la finísima tela que los cubría” (Podestá, 1903: 66). Al mismo tiempo va adquiriendo una memoria que le permite revivir el encuentro con Emilio bajo la forma de una pesadilla: “La figura de Emilio se le presentaba transformada en un monstruo de ojos de fuego; sonriendo con una risa sardónica y de burla, se había apoderado de Adela, a la cual comprimía con sus brazos robustos” (Podestá, 1903: 67).¹⁸⁴ El encuentro sexual se materializa una vez más en sus fantasías. Cuando en Adela se despierta el deseo sexual, su cuerpo se carga de erotismo, pero al mismo tiempo queda excluida del matrimonio.

A raíz del desengaño amoroso, la salud de Adela -como en el caso de Celmira¹⁸⁵- decae progresivamente, hasta que un nuevo colapso nervioso, más grave que el anterior, la lleva al suicidio. Finalmente, muere como las brujas víctima de las llamas de un fuego purificador.

Con Adela, la lectora enferma que sucumbe abrasada por las llamas de un deseo alimentado por los libros, se va configurando otro momento de la novela nacional. *Alma de niña* interpela pedagógicamente a un nuevo tipo de lector: la joven modesta. En *¿Inocentes o culpables?* también aparece representada una joven lectora reclutada entre los pequeños comerciantes porteños, sin embargo en *Dorotea* no se ficcionaliza el tipo de lector al que la novela apunta principalmente. Por el contrario, el texto de Argerich interpela desde el prólogo, a las elites

¹⁸⁴ La imagen monstruosa aparece en *Sin rumbo*, *La bolsa* y en *Alma de niña*.

¹⁸⁵ Pero lo cierto es que estas dos muchachas no se relacionan tan sólo a causa del desengaño sufrido. Ambas deben trabajar como costureras y las duras condiciones laborales contribuyen al quebranto de su salud. En consecuencia, en estas novelas se introduce la problemática de la mujer trabajadora mediante el relato de la costurera abandonada por un novio que, al concertar un matrimonio conveniente, asciende socialmente al precio de su amor. El matrimonio se presenta, entonces, como una salida para que una joven sin recursos abandone el mundo del trabajo. Por lo tanto, viendo que las puertas del matrimonio se cierran para ella, no encuentra otra salida para su vida y se deja caer en un agotamiento físico y mental.

gobernantes. Su novela de tesis está destinada a sostener sus argumentos sociológicos en un debate sobre la inmigración que no va más allá de los sectores dirigentes. De ningún modo Dorotea puede considerarse como la imagen ficticia del lector previsto por el texto. Argerich no se dirige a los sectores medios proponiendo modelos de conducta deseables. En última instancia, Dorotea prospera: obligada a casarse con un fondero analfabeto, consigue educar a sus hijos, posee un amante, -un oficial del ejército que la protege de las furibundas palizas de su marido. Luego hace uso de las relaciones políticas de su amante para lograr que su hijo, que se ha suicidado, sea enterrado en el cementerio. En otras palabras, asciende socialmente, al transformar sus relaciones amorosas en capital social. Por eso esta lectora saludable se convierte en una amenaza para los sectores dirigentes. Ciertamente, su figura no es adecuada para un proyecto novelístico que se proponga educar a los sectores medios. Dorotea no carga en su propio cuerpo la condena de sus transgresiones morales.

Por el contrario, la desdichada historia de *Alma de niña*, ofrece a sus lectores el castigo ejemplificador sobre una joven que, más allá de su modestia e inocencia, no se había comportado como debía. La novela funciona así como una lección de vida para el público. En Podestá se pone de manifiesto un modo de inscribirse en el naturalismo y el positivismo, en el que hace prevalecer el rol de la palabra médica frente al peso de la iglesia en las familias y en las mujeres, al tiempo que se adscribe a una estética moderna, controladora de la mujer y de los sectores medios con acceso a la lectura gracias a la difusión de los diarios y los folletines.

4.3.4. Los lectores de Emile Zola

En la novela realista las descripciones de bibliotecas imaginarias funcionan como índices metonímicos que sitúan a los caracteres en una dimensión social, cultural y económica. Al mismo tiempo, las bibliotecas compartidas son signos de las afinidades electivas de los personajes, que pueden, en algunos casos, concluir en una relación sentimental. Por otro lado, la mención de un libro particular de la biblioteca puede resultar un espejo de la trama de la narración o del destino de un personaje. El ámbito de la biblioteca, además, puede motivar la charla literaria, que facilita el comentario crítico de libros y autores. Como hemos visto, la obra de Emile Zola tuvo una ruidosa acogida en Buenos Aires y no resultan extrañas las numerosas alusiones al maestro francés presentes en el interior de los textos novelísticos surgidos a partir de la década de 1880 en la Argentina. A continuación haremos referencia a los lectores de Zola ficcionalizados en *Irresponsable* de Manuel T. Podestá y *Ley Social* de Martín García Mérou para indagar las funciones y las significaciones de estas alusiones literarias.

Símbolo de su propia degradación, la biblioteca del “hombre de los imanes”, el protagonista de *Irresponsable*, apenas consiste en una pila de libros que se han caído al suelo. Si diez años atrás, en el anfiteatro de la Facultad de Medicina, el cadáver de una joven prostituta se asemejaba a un texto que requería una lectura, ahora, el primero de los volúmenes caídos, un libro de física, se parece al cuerpo desnudo de una mujer: “[el libro] quedó abierto de par en par, luciendo una curva como un vientre y en el que había un verdadero tatuaje de líneas y trazados”.¹⁸⁶ Recordando el día de su fallido examen en la Universidad, pateo ese libro y toma un Código, del cual lee un par de artículos para proseguir con un libro de Samuel Smiles. Finalmente, concluye el escrutinio de la biblioteca con dos

¹⁸⁶ En forma paralela, a los ojos de Marcos, el héroe decadente de *Ley social*, el cuerpo desnudo de su amante se presenta como un poema para ser leído estrofa por estrofa.

novelas de Zola, *Nana* y *L'Assommoir*. La biblioteca del “hombre de los imanes”, afirma Graciela Salto, resume más que una muestra de su gusto literario, “un repertorio de los temas incluidos en los libros que, aunque en diferentes circuitos literarios y sociales, más aceptación habían tenido entre sus contemporáneos” (Salto, 2001: 219).

Cabe agregar que el modo de leer las novelas del maestro francés es del tipo identificatorio-emocional, propio de los lectores populares. El personaje se sumerge en el texto y logra abolir la brecha que separa la ficción de la realidad: “al llegar al último párrafo pareció estremecerse, dejó caer el libro como si hubiese tocado la mano temblorosa y cubierta de pústulas de viruela de la infeliz Nana”(Podestá, 1913: 246). Pero la lectura de novelas no lo conduce al desborde sentimental. Es indudable que esta escena de lectura implica una evaluación, algo tardía por cierto, del naturalismo. La cita de estas dos novelas contemporáneas se vincula con la necesidad de acumular antecedentes prestigiosos para sus propios textos. Las obras de Zola se destacan porque sus personajes tienen “relieve real”. El “hombre de los imanes” puede identificarse con ellos porque encierran historias de degradación, en las que la miseria puede conducir al vicio y la locura. No obstante, subraya las diferencias de las condiciones de vida entre los barrios industriales de las ciudades europeas y Buenos Aires: “esta es calamidad que aquí no se conoce”, “no cuesta tanto aquí el pan nuestro de cada día”, musita mientras lee las penurias de Gervasie, poniendo en boca del personaje una de las normas básicas que tiene Podestá para traducir el modelo del naturalismo francés, el cual, aclimatado en Buenos Aires no debería ir más allá de las fronteras de algún joven descarriado o una modistilla desairada por su novio.

En *Irresponsable* el tema de la lectura también aparece representado en las evocaciones escolares. Leer equivale a traducir. El narrador rememora sus exámenes preparatorios y su primer recuerdo consiste en los textos en latín que debía traducir como ejercicio escolar. Aprender a leer la lengua extranjera es sortear un escollo y superar una barrera cultural, infranqueable para quienes no asisten a clases:

“Unos pilluelos que pasaban, recogieron piadosamente el libro maltratado, se lo repartieron equitativamente y fueron con toda tranquilidad a sentarse en la esquina, con la esperanza de descifrar los jeroglíficos de su contenido” (Podestá, 1913: 159).¹⁸⁷

Pero la traducción nunca es fiel; justamente en sus posibilidades de provocar distorsiones en los textos leídos, se concentran sus capacidades inventivas. En la Facultad de Medicina, el anfiteatro “ostentaba a guisa de letrero, una pomposa inscripción latina, con letras grandes, negras, fúnebres y que cada uno traducía a su antojo valiéndose de los restos de nominativo y pretéritos que le habían quedado en la memoria” (Podestá, 1913: 171).

Las diferencias de las lenguas son un indicio de las diferencias sociales; en consecuencia, aquel que tenga la capacidad de “traducir”, podrá pasar de una esfera social a otra sin dificultad. Como “el hombre de los imanes” carece de esta capacidad, no puede “avanzar” en su itinerario, porque siempre abre la puerta equivocada.¹⁸⁸

La biografía de este héroe sin nombre es la historia tanto de una caída como de una expulsión. Su decadencia es una degradación, un proceso que lo distancia del saber, el poder y la racionalidad. Así, sus reiterados fracasos lo obligan a desplazarse del centro a los suburbios, expulsado por el progreso que ha precipitado un crecimiento urbano incesante.¹⁸⁹

La vida del “hombre de los imanes” es el espejo y el límite exterior de una identidad cuya historia aparece apenas insinuada, que es la carrera del narrador,

¹⁸⁷ Podestá, Manuel T. *Irresponsable*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1913, p. 159

¹⁸⁸ “¿Hoy hay examen de física? Sí señor, le contestó uno, y nuestro hombre, sin decir palabra, se introdujo sin miramientos y por equivocación en el salón de grados, cuya puerta estaba inmediata a la escalera” (Podestá, 1913: 167).

¹⁸⁹ “los suburbios desaparecían, la ciudad iba avanzando alegre, elegante, con sus calles abiertas, adoquinadas y el ruido, el bullicio, de que era su mortal enemigo, le tocaba una nueva retirada” (Podestá, 1913: 207).

testigo de la decadencia y los fracasos del protagonista en el Colegio Nacional, la Facultad de Medicina y por último en el manicomio. Entre los fracasos del “hombre de los imanes” se cuenta su paso por la ciencia; por la literatura, con versos mal rimados, una novela inconclusa y una obra de teatro; y finalmente, la política.¹⁹⁰

Pues bien, quien no puede traducir no consigue desplazarse en el sentido correcto, ya sea en el mapa social como en el de los discursos. Así como el progreso obliga al “hombre de los imanes” a marcharse hacia los suburbios, del mismo modo se va alejando de la racionalidad del lenguaje científico, lo que equivale a alejarse de la narración, puesto que esta novela adopta la ciencia como modelo narrativo. El destino final del “hombre de los imanes” es el manicomio, es decir la pérdida de la racionalidad, pero también la imposibilidad de narrar.

Debido a que la matriz germinativa de la novela es la expansión del discurso científico, la traducción es la operación fundamental que hace posible la narración: en *Irresponsable* narrar es traducir, desplazar los enunciados del discurso científico y jurídico al literario.¹⁹¹

Entre el discurso literario y el científico, la novela representa sus propios límites, y sus dificultades para acceder a la literatura:

Qué exuberancia de material para esbozar telas de impresión! Pero en aquella época no hacía tiempo para pensar en la belleza de las piezas

¹⁹⁰ Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito* observa que en *Irresponsable* se define literariamente al “loco”, y lo relaciona con la serie enunciada por José Ingenieros de simulación, locura y delito.

¹⁹¹ Roberto Giusti, que opera ya desde un programa en que el impulso y la defensa de la novela como género a la vez estético y pedagógico es central, se niega a concederle a *Irresponsable* el atributo de novela; la describe como “descosidos cuadros de ambiente”, “biografía patológica de una figura algo fantasmal”. Señala asimismo un claro parentesco con *Silbidos de un vago* de Eugenio Cambaceres y con *Libro extraño* de Francisco Sicardi: “Irresponsable está en la novela argentina entre los *Silbidos de un vago* de Cambaceres y el *Libro extraño* de Francisco Sicardi: en ciertas páginas los tres son la brutal descripción de la realidad; en otras, monólogo y sermón pesimistas sobre la sociedad contemporánea; en conjunto, pseudonovelas de argumento malamente hilvanado” (Giusti, 1959: 398).

anatómicas ni en las leyendas bíblicas! teníamos por delante un programa de anatomía largo, difícil, enojoso por sus detalles y por el tecnicismo grotesco que debíamos aprender de memoria, y todos nos afanábamos por sacar del escalpelo y del libro el mejor provecho posible (Podestá, 1913: 174).

En el anfiteatro, durante la lección de anatomía, los cuerpos portan la ambigüedad de ser, por un lado, piezas anatómicas, es decir, objetos de la mirada médica, y, por otro, modelos pictóricos, esto es, elementos sobre los que recae una mirada estética. La novela exhibe sus propios procesos de figuración en el recorrido que tiene como origen la traducción y culmina en la narración. En primer lugar, en el colegio el narrador traduce del latín una tragedia que consiste en la historia de “una mujer de mala vida cuya conducta escandalosa nos daba mucho que pensar” (Podestá, 1913: 161), que duplica la historia del “hombre de los imanes”. Posteriormente, en el anfiteatro de la Facultad de Medicina, el cadáver de la mujer promueve numerosas narraciones: al principio, se descartan las formas de representación de la pintura realista -la copia con modelo-. Más adelante, se abandona la historia romántica de la mujer caída. Finalmente, se narra la historia de la mujer como un proceso de degradación, cuyo modelo no es la retórica romántica de la mujer caída sino la historia clínica, es decir, la narración novelesca como traducción de la historia clínica. La morgue, de este modo, es el lugar donde el cuerpo es transformado en un texto por una mirada médica que emerge como dominante, y la narración novelesca no es tan solo el resultado de un proceso de copia sin mediaciones, sino que es el producto de la traducción de la palabra médica. En el anfiteatro, es decir frente al público, el discurso médico se transforma en un espectáculo y se desplaza hacia la narración.

Luego del examen de física y la lección de anatomía, las desventuras de este desafortunado personaje prosiguen en una reunión política. Allí, el discurso del presidente del Comité aparece intercalado con observaciones del narrador entre paréntesis que funcionan algunas veces como acotaciones escénicas y otras como

comentarios irónicos de las palabras del político. En ambos casos, su intervención subraya el carácter simulado del discurso, advirtiendo la actuación que el político está ofreciendo a los asistentes al *meeting*. Sin embargo, un antiguo amigo de nuestro malgrado protagonista, que encarna la misma posición del narrador, pese a tener una conciencia clara del cinismo de esta verdadera actuación y percibir la farsa que encierran esas declamaciones efectistas de los candidatos, reprime lo que verdaderamente piensa y finge entender la palabra política, pero con un moderado y conveniente entusiasmo. En cambio el “hombre de los imanes” se cree todo al pie de la letra. No percibe el carácter fingido, ficticio de lo que escucha:

“Había tomado las cosas a lo serio, se había sentido inflamado como una mecha de estopa con el ardor patriótico, en medio de los discursos abigarrados del Comité, y había creído, como los niños que miran con la boca abierta las pantomimas, que todo aquello era verdad (Podesta, 1913: 305).

La credulidad del público alimentado en las exageraciones de los folletines, cuya inocencia hace que confunda la realidad con la fantasía, es la base de un sistema político colmado de irregularidades. La política como espectáculo genera entonces un sistema de exclusiones. Están los que comprenden el carácter fingido de la palabra, aquellos que saben “actuar en política” y están los otros, aquellos para los que se monta el retablo. En otras palabras, están los que simulan, los que simulan creer a los que simulan, y las multitudes que definitivamente se creen “el cuento” y sobre cuya creencia se sostiene la política.

Esta relación entre teatro y política es el origen del procedimiento paródico del *Fausto* de Estanislao del Campo que transforma la fiesta cívica y política a la que asiste el gaucho en su visita a la ciudad en una función en el Teatro Colón, donde el gaucho como desconoce las convenciones teatrales interpreta lo que ve en el escenario como si fuera real. Así, el malentendido promovido por esta dificultad para captar la naturaleza fingida del discurso político -rasgo que lo aproxima a la

representación teatral- es la base del sistema de creencias en el que se apoyan las alianzas políticas.¹⁹²

Al “hombre de los imanes” le ocurre aquello mismo que Mansilla temía que hubiera podido pasar con el público del periódico y su cuentito antropofágico, es decir que no se dieran cuenta de que estaban leyendo una ficción. Aquello mismo también que tanto preocupaba a García Mérou de los dramas policiales de Eduardo Gutiérrez, cuyo contenido podía encender las imaginaciones ardientes de los hijos errantes de la campaña.

El proyecto novelístico de Podestá constituye otra fase del proceso de emergencia de la novela. Tanto *Irresponsable* como *Alma de niña* se dirigen a los sectores medios recién incorporados a la cultura letrada gracias al impulso de la prensa. Por esta razón, estas obras se inscriben en el naturalismo a través de una poética que busca controlar a los nuevos lectores. La relación entre lectura y política ya no gira en torno de las lecturas adecuadas para cultivar la sensibilidad del hombre público, sino que se plantea a partir de la candidez, la irracionalidad de los nuevos lectores, y sus consecuencias tanto en el seno familiar como en las calles.¹⁹³

A diferencia de Dorotea y José Dagiore de *¿Inocentes o culpables?* y Genaro Piazza de *En la sangre*, los infaustos amantes de *Ley social* (1885) de Martín García Mérou no son lectores vulgares; todo lo contrario, son consumidores distinguidos de cultura. Adela posee en su gabinete originales de Velázquez, Murillo y Van Dyck, entre otros; una biblioteca de clásicos y ediciones prínceps. Mientras que el estudio de Marcos ostenta “una magnífica librería de

¹⁹² Ver Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 241-275; Jorge Panesi y Noemí Susana García, *Estudio preliminar* de la edición de *Fausto* de Estanislao del Campo, Buenos Aires, Colihue, 1981.

¹⁹³ No resulta casual entonces que años más tarde, en 1903, estas dos obras sean incluidas en el volumen N° 100 de La Biblioteca de La Nación, un proyecto editorial que combina la empresa periodística y el escritor-asesor, concedor del gusto de los lectores (Roberto Payró), con el objetivo de exportar al libro el éxito de los folletines del diario.

roble”, junto con armas antiguas, óleos, telas, bronces, etc. Ambos representan el tipo de lector coleccionista y aficionado a las artes. Sin embargo, esta distinción no resulta suficiente para mantenerse a salvo del influjo de la mala lectura que parece propagarse hacia los sectores más instruidos del público.

En el umbral de los treinta años, Marcos Villamar, un hombre refinado, elegante y desencantado del mundo, ha regresado a Madrid luego de haber recorrido Europa y América durante diez años, consagrado a la carrera diplomática. Debido a los grandes excesos y a un tren de vida que no conoce de privaciones, su fortuna ha ido menguando progresivamente y aguarda con indiferencia el momento de su bancarrota.

Desde muy joven había mostrado una “decidida afición literaria, que después de algunos ensayos juveniles, hizo sonar su nombre envuelto en elogios y en aplausos” (García Mérou, 1885: 24). Sin embargo, su carrera literaria no va más allá de esto y sigue el camino de la diplomacia con el objeto de viajar y conocer el mundo. De manera que se vuelve un diletante “apasionado de Balzac, de George Sand y asiduo de Alfredo de Musset”, cuya subjetividad se conforma de acuerdo con los modelos de los héroes románticos como Werther, René y Oberman, al punto tal que “sentía ya el mal del siglo antes de ser hombre y había sufrido con penas imaginarias antes de sufrir con las propias” (García Mérou, 1885: 24). Como se trata de un tipo de lectura emocional y apasionada, los títulos de su biblioteca son un índice sobresaliente de un espíritu impregnado por la sensibilidad romántica: “en una magnífica librería de roble estaban cuidadosamente alineados los más grandes representantes del espíritu humano, en ediciones raras o curiosas, destacándose entre la multitud los nombres de Balzac, Dickens, Heine, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Chamfort” (García Mérou, 1885: 56), aunque también aparecen algunos autores contemporáneos “como Zola, Dumas hijo y Daudet”. La presencia de Zolá en la biblioteca, como se verá más adelante, es definitoria. Dotado al fin de cuentas de una mentalidad moderna, la lectura colma sus ansias de conocimiento, pero también aparece como un tipo especial de experiencia que modela su sensibilidad e inviste sus aventuras amorosas.

Habiendo dejado de lado “cualquier carrera científica”, las lecturas -un catálogo completo del romanticismo- sostienen el aprendizaje erótico, donde los contrastes entre las idealizaciones del arte y la opacidad de la vida lo conducen a la desilusión. La semblanza de Villamar no se corresponde con la figura del lector romántico divulgada por la generación del 37, pese a compartir la mayor parte de los materiales de lectura. Su modo de leer es diferente porque se ha desentendido del imperativo político de sus antecesores. Su cultura estética y literaria no se justifica en la formación del hombre público sino en el placer que producen las lecturas. Además la novela ha colonizado la selecta biblioteca del diplomático español.

Instalado, como dijimos, nuevamente en Madrid, hastiado de los placeres mundanos, Marcos frecuenta el hogar de un viejo amigo, Jorge Zea, a quien traiciona al poco tiempo ganando los amores de su joven esposa, Adela.

Más joven que su marido, Adela se había casado “por razones de familia más que por verdadero amor” (García Mérou, 1885: 35). La muchacha, que había recibido una “esmerada educación”, es aficionada a las artes y a la literatura, “cultivaba la pintura y su estudio había reunido una preciosa colección de antigüedades” (García Mérou, 1885: 35). Al igual que Marcos, posee una biblioteca formada por autores de prestigio:

“En un rincón, un pequeño estante contenía una deliciosa colección de obras maestras: La Biblia se codeaba con el Dante, Homero sonreía a Shakespeare y Cervantes, y al lado de los grandes maestros había una profusión de pequeños volúmenes mezclados con las ediciones princeps de los buenos autores del siglo XVII, el *Diablo cojuelo* de 1707 y *Gil Blas* de 1735. Los grandes contemporáneos se hallaban representados por Byron, por Musset, Victor Hugo y Lamartine” (García Mérou, 1885: 36).

A pesar de albergar libros muy valiosos, su biblioteca no es lo más importante del estudio, donde aparece relegada en un rincón. Lo mismo ocurre con

la de su amante, formada por un testero. Aunque algunos autores prestigiosos se repitan, la biblioteca de Adela no contiene los mismos títulos que la de Marcos: en ella falta Zola, que parece no formar parte del repertorio de lecturas de una dama de “esmerada educación”. La afinidad por el arte acerca en un principio a los dos jóvenes, quienes pasan largas horas compartiendo gustos estéticos, reflexiones y, poco a poco, confidencias personales.

Sin embargo, pese a que a Marcos “lo deslumbraba su inteligencia superior y la delicadeza de su educación, quería demasiado a Zea para pensar ni remotamente en traicionarlo” (García Mérou, 1885: 40). Hasta que, sin pensarlo, se instala la idea del adulterio. Un día en vísperas de carnaval, ambos están solos en el gabinete, cuando el traje de Adela deja entrever un detalle de su pie. A pesar de ser un hombre de mundo, esta imagen perturba a Marcos, sintiendo encenderse con ese detalle una voluptuosidad apenas adormilada. La muchacha percibe el cambio y sólo basta un intercambio de miradas pudorosas para el entendimiento mutuo. Enseguida, como una joven experimentada, le pide que la lleve de incógnito a un baile de máscaras. Marcos acepta complacido. Finalmente el encuentro amoroso concluye con un intercambio de lecturas. Adela le ofrece una novela de Zola: “tomando un libro de tapas amarillas y sin cortar, que estaba sobre un veladorcito, añadió: -Aquí tiene usted *Une page d’amour* de ese monstruo de Zola. Sin embargo por lo que oigo decir, este es un hombre que conoce el corazón humano. Lea usted y si se puede contar, cuéntemela después” (García Mérou, 1885: 44). Es importante señalar que el libro no estaba en su biblioteca y que aún no había sido leído por Adela.

Más allá de la mirada tópica de los libros como portadores de una enfermedad que afecta el raciocinio y el comportamiento de la mayoría de los lectores y de las inclinaciones artísticas como un síntoma de debilidad moral, este episodio encierra también otro tipo de cuestiones. En primer lugar, la alusión a Zola resulta decididamente irónica. El recato de la joven le impide leer una novela naturalista, pero no le impide concertar una cita amorosa ni caer en la pasión adúltera. Y, quien va a velar por su pudor, ejerciendo un control masculino sobre

sus lecturas, no es otro que su amante. Por otra parte, la referencia a Zola es el modo indirecto o figurado, pero atrevidamente elegante que encuentra Adela para insinuarse, esto es, una declaración de entrega en clave literaria.

En la mención de *Une page d'amour* resuenan las voces aún no acalladas de la acogida del naturalismo en Buenos Aires. Si en 1880 García Mérou había fustigado el éxito escandaloso de *Nana* en Buenos Aires, cinco años más tarde se ha pasado a las filas naturalistas. No sólo elogia en sus reseñas obras como *Fruto vedado* o *Sin rumbo*, o publica una novela cuyo título, *Ley social*, es una proclama indisimulada de la escuela de Zola; también se permite una alusión socarrona a uno de los argumentos más frecuentes esgrimido por aquellos críticos que se oponían tenazmente al avance del naturalismo, quienes sostenían que no era más que literatura pornográfica, pernicioso para la formación moral, especialmente de las mujeres.

En estos jóvenes amantes la lectura aparece asociada a la avidez del coleccionista. El gabinete de Marcos atesora sus conquistas amorosas junto con sus antigüedades, sus objetos de arte y sus libros. Es un espacio que condensa lectura y erotismo. Marcos transforma con su mirada la desnudez de Adela en un poema “dejando descubiertas a la vista de su amante las magnificencias de aquel poema cuyas primeras estrofas comenzaba a conocer” (García Mérou, 1885: 61). Por otra parte, Adela consigue, gracias a su caída, acceder a nuevas lecturas. Luego de la seducción “después de recorrer Adela la casa de su amante, hojear sus libros [...] llegó la hora de partir” (García Mérou, 1885: 62).

La figura de Adela no se corresponde con la imagen del “ángel de hogar” que colabora con su marido en la conducción de la casa y cuya educación suaviza las costumbres de quienes están bajo su tutela, sino más bien con la del “ángel caído”, la mujer demonio que traiciona el hogar al dejarse llevar por un deseo fuera de control. Su afición a los libros y a las artes no posee un efecto moralizador; por el contrario, la práctica de la lectura, lejos de contribuir al fortalecimiento de la familia, abona el camino para su derrumbe definitivo. Esta figura representa, entonces, algunos de los temores que despierta entre los hombres letrados la

lectora elegante. A mediados del siglo XIX la mujer lectora se había concebido como la imagen ideal de una mujer culta y sensible, interlocutora de su marido, a quien acompaña en todas las vicisitudes de la vida política. A finales del siglo XIX, en cambio, la imagen de la mujer lectora parece encubrir más temores que esperanzas, pues la práctica de la lectura la ha tornado más independiente, con juicios propios y sobre todo, con una vida secreta tramada al ritmo incesante de la lectura silenciosa.

Como hemos visto, la novela aparece en la Argentina cuando se conforma un público, aunque de muy estrechas dimensiones, capaz de acoger las novedades literarias. En este sentido, es posible abordar la compleja relación de la novela y sus lectores desde diferentes perspectivas. El análisis de la función y la representación de la lectura en el interior de los textos novelísticos nos permitió trazar un panorama de los diversos modos que tienen nuestros primeros novelistas de concebir su relación con ese lector temido y deseado al mismo tiempo. Las escenas de lectura, además, facilitan la representación de figuras de escritor mediante las cuales los textos ponen de relieve sus relaciones con la tradición, otras novelas, otros géneros, así como también con la prensa, la política y la vida social. En consecuencia, estas escenas son puntos nodales que articulan las estrategias de los novelistas para posicionarse de la mejor manera posible en el medio cultural y, por lo tanto, momentos privilegiados para estudiar la emergencia de la novela en la Argentina.

Epílogo

La novela en la Argentina cobra un impulso definitivo en la década de 1880 y su surgimiento es un fenómeno que presenta inequívocas y múltiples conexiones con la modernización considerada en sus más diversos aspectos. Hemos intentado en este trabajo describir la naturaleza de estas conexiones estudiando los puntos de contacto entre la modernización literaria, el desarrollo de la prensa, el surgimiento de la idea de ciudad como un concepto capaz de abarcar la totalidad de los conflictos sociales y, finalmente, la expansión de la lectura y la formación de un público literario heterogéneo y diversificado.

De esta manera, la forma que adoptó nuestra argumentación se basó en el desarrollo de una serie de relaciones: la novela y la prensa; la novela y la ciudad; la novela y los lectores. Lejos de ser arbitraria, la elección de estos términos subraya los polos de una tensión que permite explicar la emergencia del género.

El surgimiento de la novela culta en la Argentina tiene lugar cuando el establecimiento definitivo del estado nacional garantiza cierta estabilidad institucional que facilita la formación de un público capaz de absorber las nuevas manifestaciones artísticas y literarias. Es un proceso que se desarrolla, ante todo, en el marco de la prensa periódica, cuya presencia viene a sustituir la falta de un mercado editorial consolidado. Estudiar la novela en el periódico implica considerarla como parte de un proceso complejo de formación de opinión pública, en el cual el género se presta a la construcción de imaginarios sociales y a la representación imaginaria de conflictos reales, a través de la cual se articula la crítica de la sociedad.

El surgimiento de los primeros novelistas que comienzan a cultivar el género con cierta continuidad debe vincularse con los modos de intervención de un sector de la prensa partidaria porteña en una esfera pública restringida que mantiene más o menos intactas sus relaciones tradicionales. Por lo tanto, a medida que se va conformando una esfera pública que goza de relativa estabilidad, la

novela surge como un instrumento eficaz para poner en escena la crítica del presente a través de la representación realista de la sociedad.

A menudo se ha apelado a la idea de la profesionalización del escritor para dar cuenta del surgimiento del género. Pero esta hipótesis suele traer más interrogantes que certezas, pues no alcanza a explicar el hecho de que la novela aparezca en aquel sector de la prensa que se muestra más subordinado al sistema político y, sobre todo, no dice nada acerca del uso del género novelesco como herramienta política. Por cierto, a partir de 1880, aun cuando el mercado literario no posee el tamaño suficiente para sostener la práctica literaria como una actividad profesional, las novelas comienzan a aparecer con cierta asiduidad, pues el género se emplea para percibir e interpretar los procesos de cambio social así como también para indagar las nuevas modalidades que cobra la experiencia humana.

Hemos estudiado las numerosas estrategias retóricas y materiales que hacen de la prensa un dispositivo de enunciación novelístico y las huellas que ese dispositivo ha dejado en los textos novelescos. La prensa periódica se presenta como un punto de encuentro de circuitos de lectura, en el cual se producen conflictos, préstamos y desplazamientos entre los diferentes niveles culturales. Es una encrucijada a donde confluyen las novelas cultas del diario *Sud-América* y las novelas populares con gauchos de *La Patria Argentina*. En conclusión, resulta poco conducente hacer hincapié en una división tajante entre un público literario selecto al margen de los diarios y consumidor de libros y un público popular inmerso en una notable expansión que se nutre de los folletines de los diarios. Sin duda, la divisorio de públicos existe, pero, a mi juicio, no pasa necesariamente por dos tipos de prensa que apuntan a lectores diferentes y con escaso contacto entre sí y menos aún por una división tajante entre una prensa destinada a un público ampliado y popular y un público selecto confinado en los espacios tradicionales de la cultura libresca.

En tal sentido, nuestros primeros novelistas aún sin adoptar un perfil profesional, comienzan a cultivar el género en los terrenos fértiles y movedizos de la prensa. Los diarios, por lo tanto, absorben sus producciones literarias, que operan como formas de intervención de un sector de la prensa partidaria porteña en una esfera pública restringida. La novela resulta entonces un instrumento adecuado para contribuir a formar y fortalecer un consenso que avale y sostenga las políticas implementadas por los sectores dirigentes, en cuanto hace que el presente se vuelva comprensible a través de fábulas que pueden esbozar un panorama alentador sobre los nuevos derroteros modernizadores, o dar lugar a la representación de los desacuerdos políticos e ideológicos dentro de la elite.

La configuración de la ciudad y la representación de la experiencia urbana en una narrativa se desarrolla en la prensa y se articula también en un discurso novelístico que se impone como un principio ordenador de la experiencia caótica y fragmentaria de la vida moderna. La prensa, en tanto agente mediador entre la novela y el público lector, ejerce una influencia fundamental en los modos de concebir la experiencia urbana que adopta la novela. De manera que cuando estas últimas trazan los recorridos por la ciudad que organizan la percepción de los problemas sociales que ella encierra, lo hacen en un mapa que ya ha sido dibujado por los diarios, al que unas veces convalidan y otras refutan, pero siempre tienen presente. En suma, las novelas leen la experiencia urbana, de la cual la prensa no sólo forma parte sino que ha contribuido a modelar.

La mediación de la prensa puede comprobarse además en las formas que adoptan las tramas narrativas de las novelas, indagando las similitudes entre los modos de resolver en el mundo ficcional las relaciones entre los personajes y el modo particular que tiene la prensa política de considerar su vínculo con el público lector.

Por último, la emergencia de la novela en la Argentina se relaciona con la aparición en el escenario cultural de nuevos tipos de lectores. Mediante la

representación de lectores y escenas de lecturas, el género revisa, entre otras cosas, diversas cuestiones vinculadas con su recepción. En estas escenas es posible reconocer un solapado debate en torno a los distintos modelos de lectores: el tradicional miembro de un público selecto depositario de una cultura política basada en el cultivo de la virtud y del talento, para quien las lecturas literarias y la afición a las letras complementan su formación de político literato, que concibe la práctica de la escritura como un ejercicio más de su carrera política; el lector que se vuelve novelista, que lee con otra moral y con otros propósitos; la imagen preocupante y problemática de los nuevos lectores, entre los que se destaca la figura amenazante de la mujer lectora de novelas.

A medida que la lectura femenina se expande y la presencia de la mujer va constituyendo una porción cada vez más gravitante del público, el “ángel del hogar” alimentado en las convicciones estético-ideológicas del Romanticismo va cediendo terreno ante una nueva figura que deja entrever más reticencias que entusiasmos con respecto a la nueva realidad que significa la mujer lectora. En la década de 1880, la confianza en la lectura femenina se transforma en un temor, de manera que el “ángel del hogar” deja paso a nuevas figuraciones de la mujer lectora que responden ahora a patrones realistas y naturalistas. Surgen las distintas versiones de la lectora adúltera, ese demonio que traiciona a su marido y destruye la familia, así como también el modelo de la lectora enferma, la joven humilde sobre la que recaen los efectos perniciosos de una lectura poco vigilada.

Bibliografía

Textos primarios

- Argerich, Antonio (1985) *¿Inocentes o culpables?* Madrid, Hyspamérica.
- Cambaceres, Eugenio (1956) *Obras Completas*. Sante Fe, Castelví.
- Cané, Miguel (1919) *Prosa ligera y otras páginas*. Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- Cané, Miguel (1993) *Juvenilia y otras páginas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- García Mérou, Martín (1885) *Ley social*, Buenos Aires, Lajouane.
- García Mérou, Martín (1886) *Libros y autores*, Buenos Aires, Lajouane.
- García Mérou, Martín (1974) *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Groussac, Paul (1884) *Fruto vedado (Costumbres argentinas)*. Buenos Aires, M. Biedma.
- Groussac, Paul (1920) *Los que pasaban*. Buenos Aires, Jesús Menéndez.
- López, Lucio V. (1980) *La gran aldea (costumbres bonaerenses)*. Buenos Aires, CEDAL.
- Martel, Julián (1942) *La bolsa*. Buenos Aires, TOR.
- Navarro Viola, Alberto (1883) *Anuario Bibliográfico de la República Argentina, 1882*. Año IV, Buenos Aires, Lajouane.
- Navarro Viola, Alberto (1885) *Anuario Bibliográfico de la República Argentina, 1884*. Año VI, Buenos Aires, Lajouane.
- Navarro Viola, Jorge (1897) *Anuario de la prensa argentina 1896*. Buenos Aires, Lajouane.
- Ocantos, Carlos María (1911) *León Zaldívar*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.
- Podestá, Manuel T. (1903) *Alma de niña. Irresponsable*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.
- Quesada, Ernesto (1882a) “El movimiento intelectual. Revistas y periódicos”. *Nueva Revista de Buenos Aires*.
- Quesada, Ernesto (1882b) Reseña de *Pot pourri -Silbidos de un vago-* en la *Nueva Revista de Buenos Aires*, vol. 5, noviembre de 1882, pp. 569-572
- Quesada, Ernesto (1893a) “El periodismo argentino en la Capital de la República (1)”, en *Nueva Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, t. IX, 1893.
- Quesada, Ernesto (1893b) “Una novela argentina (Carlos María Ocantos, *León Saldívar*. Madrid, 1888)”, en *Reseñas y críticas*. Buenos Aires: Lajouane, pp. 277-326.
- Rivarola, Enrique E. (1905) *Amar al vuelo*. Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.
- Villafañe, Segundo I. (1960) *Horas de fiebre*. Buenos Aires, UBA.

Santos Vega (seudónimo de Enrique E. Rivarola) (1886) *Narraciones populares recogidas por Santos Vega*. Buenos Aires, Biblioteca Popular de Pedro Irume.

Aliata, Fernando (1992) “Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior a Caseros”, en *Entre pasados* N° 3, Buenos Aires, pp. 51-67.

Alonso, Paula (1997a) “‘En la primavera de la historia’. El discurso político del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, Tercera Serie, N° 15, 1° semestre.

Alonso, Paula (1997b) “La reciente historia política de la Argentina del ochenta al centenario” en Universidad de San Andrés, Documento de trabajo N° 10.

Alonso, Paula, (2004) “*La Tribuna Nacional* y el *Sud-América*: tensiones ideológicas en la construcción de la Argentina moderna en la década de 1880”, en Paula Alonso (comp), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina (1820-1920)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Altamirano Carlos, y Beatriz Sarlo (1983a) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEDAL.

Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Ara, Guillermo (1965) *La novela naturalista latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba.

Ara, Guillermo 1966 “Estudio preliminar” a *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Kapeluz.

Armus, Diego (comp.) (1990) *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

Armus, Diego (editor) (2002) *Entre médicos y curanderos. Cultura, historia y enfermedad en la América Latina moderna*. Buenos Aires, Norma.

Arrieta, Rafael (dir.) (1960) *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser.

Auza, Néstor Tomás (1965) *Santiago Estrada y el conflicto de límites con Chile*, Buenos Aires, Ediciones Estrada.

Auza, Néstor Tomás (1978) *El periodismo de la Confederación. 1852–1861*, Buenos Aires, Eudeba.

Auza, Néstor Tomás (1988) *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830–1930*, Buenos Aires, Emecé.

Auza, Néstor Tomás (1999) *La literatura periodística porteña del siglo XIX. De Caseros a la Organización Nacional*, Buenos Aires, Confluencia.

Avelar, Idelber (1995) “*Conficciones* y la retórica del nombre propio: política y autobiografía en *Juvenilia*, de Miguel Cané”, en *La Torre (NE)*, Año IX, N° 33.

- Avellaneda, Andrés (1982) "El naturalismo y Eugenio Cambaceres" en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 4. Buenos Aires, CEDAL.
- Balzac, Honoré de (1998) *El tío Goriot*, traducción de Marisa Gutiérrez, Madrid, Cátedra.
- Batticuore, Graciela (2005) *La lectora romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.
- Beltrán, Oscar (1943) *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Sopena.
- Bertoni, Lilia Ana (1992) "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891" en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, N° 5, 1° semestre.
- Bertoni, Lilia Ana (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, Oscar (1999) "Final de siglo, memorias, fragmento. La conformación de una crítica literaria, en Rosa, Nicolás (editor) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Blasi, Alberto (1976) "Manuel T. Podestá". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 159-160: 55-89.
- Blasi, Oscar Alberto (1962) *Los fundadores: Cambaceres, Martel, Sicardi*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La distinción. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1983) *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Braun, Clara y Julio Cacciatore, (1996) "El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana" en Vázquez Rial, Horacio. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, pp 32-71.
- Campi, Daniel (Comp.) (1992) *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina- II*. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Campi, Daniel, (2000) "Economía y sociedad en las provincias del Norte", en Mirta Zaida Lobato (dir) *Nueva Historia Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana, pp.71-118.
- Carambat, H. "El fundador de la novela argentina", en revista *Martín Fierro*, Segunda época, Año 1, N° 5/6 (15 de junio de 1924) y N° 7 (25 de junio de 1924).
- Caro Baroja, Julio (1969) *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Revista de Occidente.
- Catelli, Nora (1995) "Buenos libros, malas lecturas: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", en *Lectora* N 1, pp. 121-133.
- Catelli, Nora (2001) *Testimonios Tangibles. Pasión y extinción de la lectura moderna*. Barcelona, Anagrama
- Chartier, Roger y Guglielmo Cavallo (dir) (2001) *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus.
- Cimorra, Clemente (1946) *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Atlántida.

- Cornejo-Polar (1995) “La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)”, en Beatriz, González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Derqui (comp.) *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, pp. 11-23.
- Cymerman, Claude (1968) “Para un mejor conocimiento de la obra de Cambaceres”, en *Cuadernos del Idioma*, Año III, N° 11, pp. 45-65.
- Cymerman, Claude (1971) *Eugenio Cambaceres por él mismo (cinco cartas inéditas del autor de Pot Pourri)* Buenos Aires, UBA.
- Cymerman, Claude. (1993) *Diez estudios cambacerianos*. Rouen, Universidad de Rouen
- Daireaux, Godofredo (1904) *La cría de ganado en la estancia moderna*, Buenos Aires.
- Dalmaroni, Miguel (comp.) (1995) *Literatura argentina y nacionalismo*. Serie Estudios e investigaciones N° 24. La Plata, FHCE.
- Dalmaroni, Miguel, (1997) “Payró: los triunfos del escritor victimizado”, en *Celehis*, a. 6, n. 9, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Duncan, Tim (1980) “La prensa política: “Sud América”, 1884-1892”, en Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (comp.), *La Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 752-785.
- Engelsing, Rolf (1995) “L’épreuve du lecteur. Livres et lecteurs dans le roman d’Ancien Régime”, en Jan Herman y Paul Pelkmans (eds.) *Actes du VIII Colloque de la Société d’Analyse de la Topique Romanesque*, Louvain-Anvers 19-21 mai 1994, Lovaina- París: Editions Peeters.
- Epple, Juan (1980) “ Eugenio Cambaceres y el naturalismo en la Argentina” en *Ideologies and Literature* 14: 16-50.
- Eujenián, Alejandro, (1999) “La cultura: público, autores y editores”, en Marta Bonaudo (dir.) *Nueva Historia Argentina. T. 4: Liberalismo, estado y orden burgués (1852–1880)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 545-605.
- Fernández, Juan Rómulo (1943) *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Perlado.
- Ferns H.S. (1966) *Gran Bretaña y Argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1966.
- Ferrari, Gustavo y Gallo, Ezequiel (comp.) (1980) *La Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ferreras, Juan Ignacio (1972) *La novela por entregas. 1840-1900*. Madrid, Taurus.
- Fishburn, Evelyn (1981) *The Portayal of Immigration in Nineteenth Century Argentine Fiction (1845-1902)* Berlin, Colloquium Verlag.
- Foster, David (1986) *Social Realism in the Argentine Narrative*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- Foster, David (1990) *The Argentine generation of 1880. Ideology and cultural texts*, Columbia, Missouri: University of Missouri Press.

- Foster, David William (1990) "Miguel Cané's *Juvenilia*: Autobiography and the Ideologizing of Adolescence" en *The Argentine Generation of 1880. Ideology and Cultural Texts*. Missouri: Missouri University Press, pp. 31-44
- Francine Masiello (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Fritzsche, Teresita Frugoni de (Comp) (1966) *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires, UBA, 1966
- Gallo, E., y Cortés Conde, R. (1995) *La república conservadora*, Buenos Aires, Paidós.
- Galván Moreno, Celestino (1944) *El periodismo argentino*, Buenos Aires, Claridad.
- Girard, René (1985) *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama.
- Giusti, Roberto (1958) "La prosa de 1852 a 1900" en *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Bs. As. Peuser. Tomo III
- Giusti, Roberto (1965) *Visto y vivido. Anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*, Buenos Aires, Losada.
- Gnutzman, Rita (1998) *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- González, Aníbal (1983) *La Crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Gorelik, Adrián (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes, UnQui.
- Gramuglio, María Teresa (1992a) "La construcción de la imagen", en Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral/Ediciones de la Cortada.
- Gramuglio, María Teresa (1992b) "Un postmodernismo crítico", *Punto de Vista*, N° 42, Buenos Aires, abril de 1992, pp. 27-33.
- Gramuglio, María Teresa (1994) "La persistencia del nacionalismo" en *Punto de vista*, XVII, N° 50, 1994.
- Gramuglio, María Teresa (2002) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- Grignon, C y Passeron, J. C., (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gutiérrez, Leandro, y Romero, Luis Alberto (1985) *La cultura de los sectores populares. 1920-1945*, PEHESA-CISEA: Buenos Aires.
- Gutman, Margarita y Thomas Reese (comps.) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.
- Guy, Donna (1981) *Política azucarera argentina. Tucumán y la generación del 80*. Tucumán, Fundación Banco Comercial del Norte.
- Habermas, Jurgen (1986) *Historia y crítica de la opinión pública*, México: Gustavo Gili.
- Halperin Donghi, Tulio (1985) *Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana.

- Halperín Donghi, Tulio (1988a) "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", en *El espejo de la historia*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Halperín Donghi, Tulio. (1988b) "1880: un nuevo clima de ideas", en *El espejo de la historia*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hobsbawm, Eric and Terrence Ranger (de.) (1983) *The inventions of traditions*. London:Cambridge University Press.
- Jitrik, Noé (1968) *El '80 y su mundo. Presentación de una época*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- Jitrik, Noé (1970a) "Cambaceres: adentro y afuera" en *Ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- Jitrik, Noé (1970b) "Hombres en su tiempo: literatura y psicología en la generación del 80" en *Ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna.
- Klancher, Jon P. (1987) *The Making of the English Reading Audiences, 1790-1832*. University of Winconsin Press
- Laera, Alejandra (2000) "Ficciones liminares: las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres" ponencia presentada en el "II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario, 18 al 20 de octubre.
- Laera, Alejandra (2003) "Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización nacional" en en Julio Schwartzman *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé.
- Laera, Alejandra (2004) *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Lafleur, Héctor, Provenzano, Sergio y Alonso, Fernando (1962) *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, CEDAL.
- Lameiras, José y Jesús Galindo Cáceres (editores) (1994) *Medios y mediaciones. Los cambiantes sentidos de la dominación en México*. Jalisco, El Colegio de Michoacán.
- Larra, Mariano José de (1964) *Artículos*, edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta.
- Lichtblau, Myron (1959) *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute in the United States.
- Liernur, Jorge y Graciela Silvestri (1993) *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura de la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Queffelec, Lise (1986) "Le lecteur du roman comme lectrice: strategies romanesques et strategies critiques sous la Monarchie de Juillet", en *Romantisme*, Año XVI, N 53, pp. 9-21.
- Lobato, Mirta Zaida (dir) (2000) *Nueva Historia Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.

- Ludmer, Josefina (1993) "Las divertidas aventuras del ministro Cané" en *El Cronista Comercial (supl. cultural)*. 19 de julio de 1993, pp.8-9.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.
- Malosetti Costa, Laura (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, Jesus (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Marún Gioconda (1986) "Relectura de *Sin rumbo*: floración de la novela moderna". en *Revista Iberoamericana* 135-36 (1986): 379-92.
- Mesonero Romanos, Ramón de (1970) *Escenas matritenses*. Barcelona, Bruguera.
- Meyer-Minnemann, Klaus (191) "Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo* y el naturalismo en el Río de la Plata" *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 119-138.
- Molloy, Silvia (1980) "Imagen de Mansilla", En Ferrari y Gallo (comp.) *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 745-759.
- Molloy, Sylvia (1996) "Una escuela de vida: *Juvenilia* de Miguel Cané", en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica: pp 133-145
- Molloy, Sylvia (1999) *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Molloy, Sylvia.(1996) "Santuarios y laberintos: los sitios de la memoria", en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, pp 230-247.
- Montaldo, Graciela (1994) *De pronto, el campo*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Moreno, María (1994) "Dora Bovary (el imaginario sexual en la generación del '80)", en Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 115-127.
- Moretti, Franco (2001) *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid, Trama Editorial.
- Nouzeilles, Gabriela (2000), *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Onega, Gladys (1968) *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- Pagés Larraya, Antonio (1994) *Nace la novela argentina (1880-1900)* Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Panesi, Jorge (1983) "Estudio preliminar" en Cambaceres, Eugenio, *En la sangre*, Buenos Aires, Huemul.
- Panesi, Jorge (2000) "Cambaceres, un narrador chismoso" en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 275-285
- Pastormerlo, Sergio (2001) "*Juvenilia* de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado" en *Cuadernos Angers-La Plata*, Año VI, N 4, pp. 113-131.

- Pratt, Mary Louise (1997) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Prieto, Adolfo (1968) “La generación del 80. La imaginación” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 4. Buenos Aires, CEDAL
- Prieto, Adolfo (1982) *Literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, CEDAL.
- Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Privitellio, Luciano y Luis Alberto Romero (2000) *Grandes discursos de la historia argentina*. Buenos Aires, Aguilar.
- Pupo-Walker, Enrique (1978) “El cuadro de costumbres, el cuanto la posibilidad de un deslinde”, en Revista *Iberoamericana*, Vol. XLIV, Num. 102-103.
- Rama, Angel (1983) “La modernización literaria latinoamericana”, en *Hispanamérica*, Año XII, N° 36.
- Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya por Fundación Internacional Ángel Rama.
- Rama, Ángel (1985) *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio (1986) “Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla”, en Revista *Filología*, XXI,1, Buenos Aires, UBA.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Real de Azúa, Carlos (1950) “Ambiente espiritual del 900”, en *La literatura uruguaya del 900*. Montevideo, Número.
- Recalde, Héctor (1987) *El primer Congreso Pedagógico (1882)* Buenos Aires: CEDAL.
- Renan, Ernest (1947) “¿Qu’est qu’une nation?” en *Oeuvres Complètes*. París, Vol. 1, pp. 887-907.
- Rinesi, Eduardo (1994) *Ciudades, teatros y balcones. Un ensayo sobre la representación política*. Buenos Aires, Paradiso Ediciones.
- Rivera, Jorge (1967) *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, CEDAL.
- Rivera, Jorge (1995) *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- Rivera, Jorge B. (1980) “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810–1900)”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires CEDAL
- Rivera, Jorge B. (1980) “La forja del escritor profesional (1900–1930) Los escritores y los nuevos medios masivos”, en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEDAL.
- Rivera, Jorge B. (comp.) (1993) *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, CEDAL.

- Roca, Julia A. (2000) "Paz y administración". Discurso ante el Congreso Nacional el 12 de octubre de 1880, en Luciano Privitellio y Luis Alberto Romero. *Grandes discursos de la historia argentina*. Buenos Aires: Aguilar, p. 106
- Rojas, Ricardo (1948) *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Tomo IV: Los modernos. Buenos Aires, Losada.
- Román, Claudia (2003a) "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)", en Julio Schwartzman *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, pp. 439-467.
- Román, Claudia (2003b) "Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas", en Julio Schwartzman *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé pp. 469-484.
- Román, Claudia (2004) "Una política de la curiosidad. *La Crónica* (1883-1886)", mimeo
- Romano, Eduardo (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos/El Calafate.
- Romero, José Luis (1976) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, SXXI.
- Rosa, Nicolás (editor) (1999) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.
- Rubione, Alfredo (1983) *En torno al criollismo. textos y polémicas*. Buenos Aires, CEdAL.
- Russich, Luciano G. (1974) *El inmigrante italiano en la novela argentina del 80*. Madrid, Plaza Mayor.
- Sabato, Hilda (1989) *Capitalismo y ganadería en Buenos Aires: la fiebre lanar 1850-1890*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Sabato, Hilda (1994) "Ciudadanía, participación política y la formación de una esfera pública en Buenos Aires, 1850-1880" en *Entre pasados*, N°6, Año VI.
- Sabato, Hilda (1998) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires 1862-1880*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sabato, Hilda y Elías Palti (1990) "¿Quién votaba en Buenos Aires? Práctica y teoría del sufragio 1850-1880", en *Desarrollo Económico*, volumen 30, N° 119, oct-dic de 1990, pp. 399-424.
- Sabato, Hilda y Ema Cibotti (1991) "Hacer política en Buenos Aires: los italianos en la esfera pública porteña, 1860-1880", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"*, Tercera Serie, N° 2, 1° semestre de 1991.
- Sáenz Hayes, Ricardo (1954) *Miguel Cané y su tiempo (1852-1905)*, Buenos Aires, Kraft.
- Said, Edward W. (1975) *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books.
- Salessi, Jorge (1989) La intuición del rumbo: el andrógino y su sexualidad en la narrativa de Eugenio Cambaceres. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University.
- Salto, Graciela (1999) *Estrategias científicas en la literatura argentina de fines del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires

- Sarlo, Beatriz (1979) "Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad", en *Punto de vista*, II, 6, julio 1979.
- Sarlo, Beatriz (1985) *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- Sarlo, Beatriz (1989) "Lo popular en la historia de la cultura", en *Punto de vista*, XII, 35, setiembre–noviembre 1989.
- Schade, George (1978) "El arte narrativo en *Sin rumbo*", en *Revista Iberoamericana* N° 102-103.
- Schlickers, Sabine (2003) *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid, Iberoamericana-Vervuet.
- Scobie, James (1977) *Buenos Aires. Del Centro a los barrios: 1870-1910*, Buenos Aires, Solar/Hachette.
- Stern, Mirta (1985) "Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica", en *Revista Filología*, XX, Buenos Aires, UBA.
- Tedesco, Juan Carlos (1970) *Educación y sociedad en la Argentina (1870-1910)*, Buenos Aires, Galerna.
- Terán, Oscar (2000) "El lamento de Cané", en *Vida intelectual en Buenos Aires fin-de-siglo*, Buenos Aires Fondo de Cultura Económica: pp. 13-82
- Ucelay da Cal, Margarita (1951) *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*. Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez Rial, Horacio (1996) *Buenos Aires 1880-1930. la capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza.
- Viñas, David (1982) "De los gentlemen escritores a la profesionalización de la literatura. En *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, CEDAL.
- Viñas, David (1985) *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Viñas, David (1995) *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Vincent-Buffault, Anne (1986) *Histoire des larmes. XVIII – XIX siècles*. París, Rivages.
- Weill, Georges (1992) *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México, Limusa–Noriega.
- Williams, Raymond (1973) *The Country and the City*, Nueva York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond (1992) *The Long Revolution*. London, The Hogarth Press
- Williams, Raymond (1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate.
- Williams, Raymond (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zanetti, Susana (1997) (comp.) *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Zanetti, Susana (2002) *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Zanetti, Susana (1982) “La prosa ligera y la ironía” en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo 4. Buenos Aires, CEDAL, pp. 121-132.

Zubiaurre, María Teresa (2000) *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Zuccotti, Liliana (1998) “La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*”, en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, EUDEBA.