



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

# **Vida literaria. Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo**

**Federico Bibbó**

Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras

Director: Sergio Pastormerlo, UNLP

Codirectora: Alejandra Laera, UBA

La Plata, 10 de agosto de 2016

**Tomo I**

# ÍNDICE

## Tomó I

<b>Introducción</b> .....	3
---------------------------	---

### I. LETRADOS, PERIODISTAS, ESCRITORES

<b>Capítulo 1. 1892: La invención de la vida literaria</b> .....	16
1. “El renacimiento de nuestras letras...” .....	16
2. Tertulias y “grandes diarios”.....	37
<i>Intermedio amistoso (I). Políticas culturales, prensa y literatura nacional</i> .....	58

<b>Capítulo 2. Polémicas y definiciones en los comienzos del Ateneo de Buenos Aires</b> .....	67
1. La forma académica y el hispanismo como amenaza.....	72
2. Una revisión del momento fundacional.....	80
3. “Producir para vivir...” Periodismo, literatura, profesionalización.....	90

### II. EL ATENEO (1892-1902) SOCIABILIDAD INTELECTUAL Y VIDA LÍTERARIA

<b>Capítulo 3. Nacionalistas, cosmopolitas y extranjeros</b> .....	106
1. Un Ateneo nacional.....	106
2. Las letras y las bellas letras.....	127
3. El cosmopolitismo por la ventana: la querella sobre el arte nacional.....	135
<i>Intermedio amistoso (II). Un episodio de destinos cruzados</i> .....	150
<b>Capítulo 4. El Ateneo como espacio de socialización</b> .....	166
1. La llegada de los “decadentes”.....	171
2. Declinación y balance. El Ateneo en el siglo XIX.....	187

### III. CUERPOS, FIGURACIONES, IDENTIDADES

<b>Capítulo 5. Cuerpos letrados, vida literaria: fotografías y retratos de escritores en la prensa ilustrada</b> .....	196
1. Retratos y semblanzas nacionales. Escritores en <i>La Ilustración Argentina</i> ....	203
2. Una galería moderna en Buenos Aires.....	215
<i>Intermedio amistoso (III). Bohemia desencantada. Un monumento para Julián Martel</i> .....	233
<b>Capítulo 6. Rubén Darío y la imagen del escritor</b> .....	247
1. “Mensajes de la tarde”: nombre y estilo.....	255
2. Sucesos literarios en la prensa nacional.....	279

#### Tomo II

<b>Anexos</b>	
Anexo I. El Ateneo. Cronología y documentos.....	286
Anexo II. “Mensajes de la tarde”.....	362
Anexo III. Rubén Darío en 1896.....	373
<b>Bibliografía</b>	
Textos primarios.....	378
Fuentes.....	378
Textos complementarios.....	381
Bibliografía general.....	383

## Introducción

En 1891 Martín García Mérou publicó sus *Recuerdos literarios*, un relato retrospectivo en el que se dedicaba a repasar, con anticipada nostalgia, los años de su formación letrada transcurridos en el pasaje de las dos décadas anteriores. Quizás como parte de la liquidación de la propia juventud que acompañaba a estas memorias precoces (el autor tenía apenas veintinueve años), seguramente como un tributo que por entonces parecía imprescindible pagar frente a la crisis económica y política desatada a partir del año anterior, el libro aparece enmarcado por una decidida impugnación del presente. Entre un comienzo dedicado a repudiar la “fiebre de lujo que en los últimos años ha invadido y transformado nuestra sociedad” y un final en el que se invitaba a combatir la “tendencia enfermiza al materialismo, a la metalización y al desprecio por todo lo que no se cotiza en la pizarra de la bolsa”, la brecha del recuerdo se abría en el centro de un diagnóstico negativo sobre el rumbo del país (García Mérou 1937: 25; 358). Es evidente que este diagnóstico era tanto de una manifestación del rechazo característico que por estos años algunos de los integrantes de la elite cultural oponían a las consecuencias “indeseadas” del proceso de modernización como una estrategia que legitimaba la evocación del pasado. Menos notorio es el lugar que asume, en el origen del relato, la extinción de los patrones de sociabilidad que el libro se dedicaba a recordar. Conformado por efímeras sociedades literarias, por celebraciones poéticas juveniles, por el espacio formador que las antiguas redacciones de los diarios significaban para los futuros funcionarios del estado, el contexto representado por García Mérou aparecía, en el momento de la publicación del libro, como un ambiente en vías de disolución. Sin embargo, en el mismo declive de esos espacios por los que había transitado la trayectoria de este diplomático escritor pueden advertirse las condiciones que le permitían seleccionar, por encima de otras alternativas, la experiencia literaria como principio de articulación del relato autobiográfico. Para el momento en el que García Mérou escribe este libro, la memoria era un género en alza en Buenos Aires. No existen motivos para no

identificarlo como uno de esos productos del “descubrimiento del pasado” que había comenzado a alentar la evocación personal ante los cambios producidos por el impulso modernizador (Fontana 2010: 63). Sin embargo, a diferencia del resto de las manifestaciones memorialistas que aparecieron a lo largo de estos años, la perspectiva adoptada por el autor no se articula como un recorrido panorámico sino que pretende concentrarse en un espacio exclusivo de la experiencia social. Aunque se trata de un personaje cuyos rasgos remiten al modelo del “gentleman escritor”, y aunque el libro mismo puede pensarse como un testimonio de la dedicación lateral a la escritura que precede a la consagración absoluta a esta tarea que caracteriza al “escritor profesional” (Viñas 1964: 259-308), *Recuerdos literarios* recorta, sobre los materiales de la experiencia personal y colectiva, una serie de prácticas específicamente identificadas con el ejercicio de las letras.

La modesta novedad que ese gesto supone permite delimitar históricamente el objeto de la presente tesis, dedicada a examinar las condiciones que en la última década del siglo XIX llevaron al surgimiento de una *vida literaria* en Argentina. Pocos años después de la publicación del libro de García Merou, las representaciones que enfocaban en las actividades ligadas a la producción literaria y en sujetos identificados con la condición de “literato” o escritor comenzarían a perfilarse como objeto de interés para un público mucho más heterogéneo que el que este autor había previsto para su libro. En el marco de la modernización de la prensa, la expansión de este tipo de representaciones daría cuenta del esfuerzo por redefinir la dimensión pública de las prácticas intelectuales en el país. Esta tesis se ubica históricamente en este momento, cuando, coincidiendo con las transformaciones llevarían al surgimiento de la figura “moderna” del escritor, diarios y revistas en Buenos Aires empezaron a presentar de manera sostenida comentarios y noticias sobre la “vida literaria” local.

En los últimos años, este término ha sido retomado como un concepto referido a las nuevas sociabilidades que aparecen en el siglo XIX francés junto con el surgimiento del romanticismo (Díaz 2010: 515-520). Parcialmente solapados con las tesis sostenidas por Pierre Bourdieu (1995) alrededor de la emergencia del campo literario, estos estudios apuntan a analizar un espacio extendido de prácticas y de representaciones sobre la vida del escritor que se prolonga en un período de

larga duración. El examen de estas sociabilidades pone el acento en la dimensión imaginaria que sostiene la existencia particular, al margen de la vida ordinaria, de este sujeto. Tanto cenáculos, fraternidades de arte, cafés y otros espacios en los que se desenvuelve esta existencia como los modos específicos que hacen a los agrupamientos y divisiones propios del escritor conforman un andamiaje sostenido, desde el inicio, por un conjunto de relatos. El análisis de la vida literaria se corresponde, entonces, con la dimensión histórica de un enorme corpus textual: desde las memorias individuales y colectivas hasta los diarios, pasando por la historia anecdótica y las novelas que la ficcionalizan, a lo largo de varias décadas la vida literaria se extendió como una enorme mancha que venía a probar la excepcionalidad de sus protagonistas.<sup>1</sup> Un elemento adicional que la caracteriza como fenómeno históricamente situado es que la vida literaria (una expresión que provenía del siglo XVIII), en el XIX se cuenta también, a través de los diarios, *en presente*. Si bien es claro que en el caso de la Argentina, como en el resto de los países latinoamericanos, están ausentes la mayor parte de las condiciones materiales que –en un plazo mucho más largo– configuraron este fenómeno, los valores y las representaciones que sostuvieron las sociabilidades específicas de los escritores en Francia formaron parte de un imaginario ampliamente extendido. Es este imaginario el que, hacia la última década del siglo, se combinó con los significados que hasta entonces habían circulado sobre a las prácticas letradas en Buenos Aires. Esta tesis examina una serie de espacios y formas de sociabilidad cultural que se desarrollaron en en estos años intentando establecer su relación con las transformaciones que se produjeron en torno a la identidad de los hombres dedicados a las “letras” y a su posición en el espacio social.

Más allá de las diferencias de énfasis y de perspectivas que se plantean en los trabajos más importantes referidos a esta cuestión, es un dato aceptado en la historia literaria que entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se produce el pasaje entre dos modelos de escritor y dos formas entender las

---

<sup>1</sup> Una muestra de ese corpus sobre la vida literaria francesa puede verse en la bibliografía preparada por José-Luis Díaz y Jean-Didier Wagneur para el coloquio “La vie littéraire et artistique au XIXe siècle” organizado en la Biblioteca Nacional de Francia en enero de 2011 (*La vie littéraire au XIXe siècle. Bibliographie*, Bibliothèque Nationale de France, 2011. Documento en línea: [http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_vie\\_litteraire\\_19e.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_vie_litteraire_19e.pdf))

prácticas literarias; entre la figura decimonónica del “letrado”, vinculado con la esfera política y al mismo tiempo caracterizado por un tipo de relación no exclusiva y “lateral” con la escritura, y el escritor “profesional” cuyo surgimiento aparece vinculado con un proceso más amplio “de especificación de las funciones sociales” (Altamirano y Sarlo 1997: 169). Esta investigación toma como punto de partida este presupuesto para estudiar desde una perspectiva histórica algunos de los aspectos menos explorados de ese proceso: por una parte, las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura como una actividad diferenciada de otras ramas de la actividad intelectual; por otra parte, las formas en las cuales empezaron a abrirse paso en el espacio público del Buenos Aires de fin de siglo determinadas representaciones alrededor de un sujeto y una práctica que de distintos modos empezaban a evidenciar la necesidad de ponerse a tono con la formación de la Argentina moderna. Al enfocarnos en un tramo relativamente corto (aunque especialmente significativo) del proceso de diferenciación entre estos dos “modelos”, nos proponemos poner de relieve algunas problemáticas que a nuestro juicio no han sido lo suficientemente advertidas desde las perspectivas adoptadas por la historia de la literatura argentina, inclinadas a observarlo en la “larga duración” del período de entresiglos. Conviene decir desde el principio que no se trata simplemente de verificar las diferencias que se habrían establecido entre “letrados” y “escritores” sino de señalar los puntos de continuidad que los une en el marco de las redefiniciones en la dimensión pública de las prácticas literarias. Con este propósito nos ocuparemos de un espacio compartido por hombres de muy diverso perfil que, en medio de un incipiente proceso de especialización de las distintas tareas intelectuales, se encontraron con la necesidad de responder qué significaba ser escritor en la Argentina. Se trata de registrar, a través del examen de las prácticas y las concepciones a menudo consideradas como “tradicionales” (como es el caso de las tertulias o “recibos” literarios), y también por medio de la atención sobre las nuevas prácticas que empezaron a extenderse en estos años (el trabajo asalariado del escritor en diarios y revistas, los nuevos puntos y modalidades de articulación colectiva en los que se define el escritor) los ejes sobre los que se

rearticula, a finales del siglo XIX, el universo social identificado con la práctica de las “letras”.

El propósito de reconstruir la zona de intersección entre “viejos” y “nuevos” escritores que se habría producido en los años finales del siglo llevó a que en esta investigación se privilegiara un espacio de sociabilidad. En julio de 1892 un grupo de hombres de letras hizo público el propósito de fundar un Ateneo argentino. La mayoría de ellos superaba apenas los cuarenta años, una edad más que suficiente para que sus trayectorias fueran conocidas en el ambiente cultural de Buenos Aires: los poetas Rafael Obligado, Calixto Oyuela y Domingo Martinto; el dramaturgo Martín Coronado; el “polígrafo” Ernesto Quesada; el diplomático y novelista chileno Alberto del Solar; el ya veterano y reconocido militar y escritor Lucio Victorio Mansilla; todos ellos tenían las credenciales suficientes como para ser atendidos por los diarios porteños y lanzar desde allí una convocatoria amplia. Todos estos hombres tenían entre sí algunas diferencias, pero también muchas cosas en común. La mayoría de ellos había participado desde su juventud en otros intentos de crear una agrupación de tipo intelectual, un impulso que periódicamente había sido retomado a lo largo de la segunda mitad del siglo.<sup>2</sup> A algunos los ligaban vínculos de afinidad más recientes, como en los casos de los más jóvenes Joaquín V. González y el mexicano Federico Gamboa. Todos participaban en este momento de unas reuniones literarias organizadas semanalmente en casas particulares, donde surgió el proyecto del Ateneo. Uno de los propósitos de esta tesis es recorrer y analizar los momentos más destacados de esta asociación, desde el surgimiento de la idea en el marco de esas reuniones privadas a las que todavía a comienzos de la última década del siglo XIX continuaba denominándose “tertulias”, hasta su declinación final ocurrida una década más tarde, cuando el entusiasmo colectivo que lo había acompañado pareció extinguirse de manera definitiva. Si bien no es el objetivo de esta tesis recorrer la historia completa del Ateneo, los cuatro capítulos que le dedicamos intentan seguir una organización cronológica procurando

---

<sup>2</sup> Para un estudio de algunos de estos círculos y sociedades, ver el volumen dirigido por Paula Bruno (2014), que incluye trabajos sobre el Círculo Literario (1864-1866), el Círculo Científico y Literario (1873 [?]-1879) y la Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879). Un panorama de las sociabilidades culturales en Buenos Aires en este período puede leerse en la Introducción (9-26).



identificar en esa trayectoria las problemáticas centrales que lo convierten en un objeto significativo nuestro propósito.<sup>3</sup>

El primer capítulo examina los comienzos del Ateneo enfocándose especialmente en dos ámbitos fundamentales para comprender las motivaciones y los mecanismos que llevaron a su creación: por un lado, las tertulias literarias cuyo referente más importante y reconocido se encuentra en las reuniones organizadas por Rafael Obligado y, por otro lado, los diarios más importantes que para estos años se publicaban en Buenos Aires, es decir *La Prensa* y *La Nación*. Concretamente, este capítulo narra las alternativas que llevaron al surgimiento del Ateneo intentando reconstruir el entramado que a mediados de 1892 vinculó a los participantes de aquellas reuniones que se realizaban desde la década de 1870, con las columnas de estos diarios que en estos años se ubicaban a la cabeza del proceso de “modernización” de la prensa porteña. El acercamiento que se establece entre estos dos espacios a primera vista alejados entre sí aparece como el punto de partida de un proceso que, como se intentará demostrar a lo largo de esta tesis, se extiende más allá de esta asociación. Así, lo que en principio puede considerarse como una fugaz alianza entre diarios y tertulias da cuenta, por una parte, de la existencia de un tejido de relaciones que se activó en virtud de la promoción y el impulso de este proyecto. Esta alianza que llevó a la apertura de las secciones literarias publicadas en *La Prensa* y *La Nación* podría considerarse como una estrategia coyuntural. Ahora bien, por otra parte, el episodio pone de relieve la necesidad de redefinir o al menos reinstalar la imagen pública de “las letras” y de quienes las practicaban en una ciudad que en los últimos años se había transformado vertiginosamente. De aquí que, teniendo en cuenta el tipo de intervención que en esta serie de hechos tuvieron algunas figuras como Joaquín V. González o el propio Rafael Obligado, pero también las manifestaciones de otros personajes que señalaron como desmedido el propósito de los diarios de presentar cotidianamente la actividad de

---

<sup>3</sup> Un estudio de la historia “completa” del Ateneo habría requerido atender, por ejemplo, al desarrollo de las distintas secciones que allí funcionaron (desde, por ejemplo, la de Música a la de Ciencias físico-matemáticas). En nuestro caso, nos enfocamos fundamentalmente en la actividad de los representantes de las “bellas letras” y, en menor medida en otros de los actores que allí participaron (fundamentalmente los artistas plásticos). El Anexo I de esta tesis, que se propone como un aporte para reconstruir la historia de la asociación, presenta una información más amplia derivada del trabajo de archivo.

poetas y narradores ante la inexistencia de una verdadera literatura nacional, el capítulo se dedique a narrar lo que aquí se entiende como la *invención* de la vida literaria. Esta no es una ocurrencia aislada ni se refiere únicamente al impulso voluntarista de un grupo reducido de hombres que intentaron llevar sus reuniones privadas al nivel de las noticias de los “grandes diarios”. Por el contrario, una de las hipótesis de este trabajo se refiere a la continuidad que se establece entre este momento y el surgimiento de una verdadera “vida literaria” cuando, a mediados de la década, las representaciones sobre los escritores en Buenos Aires empiezan a adquirir una dimensión más amplia y se vinculan de manera efectiva con las formas de sociabilidad que los caracteriza.

Los distintos trabajos que se dedican a analizar la emergencia de una nueva figura de escritor, que entiende la escritura como una actividad exclusiva, en algunos casos vinculada con el ejercicio profesional pero que, al mismo tiempo, se apoya fuertemente en la concepción vocacional en la cual se funda la imagen del artista moderno, coinciden en que la presencia del poeta nicaragüense Rubén Darío en Buenos Aires entre 1893 y 1898 fue fundamental para instauración del imaginario del escritor-artista moderno. Apoyándose en esta evidencia, esta tesis intenta precisar los modos por los cuales ese imaginario se fue instalando en un espacio de negociación entre las prácticas y concepciones “tradicionales” que podemos identificar con el espacio de las tertulias y otras nuevas prácticas y nuevas concepciones cuyo punto de partida se encuentra precisamente de las redacciones de los diarios. El primer capítulo se completa con el análisis de ese espacio de sociabilidad informal que precede al Ateneo y de la “modernización” de la prensa diaria desde donde, enseguida, surgirán las primeras manifestaciones en contra de las características de la asociación.

El segundo capítulo se enfoca precisamente en las polémicas derivadas de estos discursos “contrarios” al Ateneo. Al analizar estas intervenciones, el capítulo busca precisar el panorama en el que se ubicaron las diferentes concepciones sobre las prácticas literarias a comienzos de la década, cuando todavía no se había producido en el Ateneo el ingreso del grupo de jóvenes escritores que rodeaban a Rubén Darío. En este sentido, es importante que los artículos periodísticos que las conformaron hayan sido minimizados como simples e injustificados

“cuestionamientos” que provenían de sujetos sin las credenciales necesarias para entrar en un debate serio sobre las pautas que debían guiar las prácticas de la literatura en Buenos Aires. Este capítulo expone, por una parte, las alarmas que provocó la posibilidad de que el Ateneo asumiera las características de una institución de tipo académico. Por otra parte, presenta las polémicas explícitas que se suscitaron a partir de la intervención de algunos hombres identificados con la prensa. Mi hipótesis es que es justamente desde ese lugar, el de los trabajadores de la prensa, desde donde se impulsarían algunas de las transformaciones decisivas que ocurrieron en el fin de siglo en torno a la identidad social del escritor. Por este motivo importa analizar el surgimiento de esa posición una vez que el proyecto del Ateneo pasa a una instancia de discusión pública, y cuando se definen también los límites que sus promotores estaban dispuestos a establecer para afirmar los criterios que pautaban la pertenencia al ámbito de las letras. Entre los temas que estas polémicas presentaron, sin dudas el más importante es el de la relación entre la literatura, el dinero y el trabajo; no sólo porque este tema dejaría sus huellas en el discurso inaugural a cargo de su primer presidente, Calixto Oyuela, sino además porque impactaría en la conformación inicial del Ateneo. La exclusión de los trabajadores de la prensa es en sí mismo un hecho importante para entender cómo se procesaron algunos temas que hasta entonces se habían eludido en el debate sobre los valores que debían sostener las prácticas intelectuales en general y, en particular, aquellas vinculadas con la literatura. Si bien no siempre se ha considerado que el aspecto estrictamente laboral y el vínculo con el dinero hayan tenido una importancia decisiva en el proceso de profesionalización, las pequeñas disputas que se advierten en los contornos de la fundación del Ateneo permiten ver que la conciencia acerca del *trabajo* para la prensa fue un elemento fundamental (aunque no el único) para el surgimiento de una figura moderna de escritor.

Dijimos que estas primeras polémicas alrededor del Ateneo fueron prácticamente ignoradas por sus principales promotores, quienes tendieron a calificarlas como un ataque “injustificado”. La primera que sí se reconoció como tal se desarrolló un año más tarde y sus protagonistas la entablaron desde el sitio formal de la sala de conferencias de la asociación. Esta conocida polémica sobre el arte y la literatura nacional protagonizada por Rafael Obligado, Eduardo Schiaffino

y Calixto Oyuela es el objeto central del tercer capítulo. En 1894, con las conferencias de estos dos poetas y el pintor y crítico de arte empezaron formalmente las postergadas actividades de la sección de “Bellas Letras”. Los temas que tocó esta polémica fueron muchos; en primer lugar, uno de los que había formado parte de los cuestionados objetivos de la asociación, esto es la necesidad de fundar de una vez por todas una literatura que respondiera a las particularidades de la sociedad argentina. El pautado debate en el estrado del Ateneo buscaba equilibrar la presencia de tres posiciones reconocidas de entrada: el nacionalismo literario de Obligado, el hispanismo de Oyuela y una tercera posición (representada por Schiaffino) que –sensible a la autonomía del arte moderno– se inclinaba hacia el cosmopolitismo. Antes de analizar estas posiciones, el capítulo reconstruye los esfuerzos y las vacilaciones que llevaron a que el Ateneo se constituyera inicialmente como una asociación de carácter nacional con el propósito de producir una influencia significativa en el establecimiento de una tradición cultural propia. Entre otras cosas, este capítulo explora los límites con los cuales se encontraron los poetas para representar al conjunto de las actividades intelectuales en un momento de diferenciación de las prácticas que a lo largo de casi todo el siglo habían conformado la República de las Letras. Las mismas dificultades de los representantes de las “bellas letras” para hacer pie en los primeros meses de la asociación adelantan de algún modo los problemas que pondría en evidencia la polémica oficial: ¿en qué sentido el Ateneo podía constituirse como una institución representativa de la cultura nacional y al mismo tiempo reconocer las cuestiones específicas de una práctica que poco a poco empezaba a entablar una relación dinámica con el arte y la literatura de otras naciones y a tomar a cambio del referente geográfico un referente temporal: la modernidad? En todo caso, ¿cómo conciliar el ánimo nacionalista de Obligado con una poesía de aspiración decididamente cosmopolita que utilizaba la flexibilidad de la lengua española para poner el foco en los aspectos formales? La hipótesis que orienta el capítulo es que en esta polémica aparece de manera implícita un enfrentamiento fundamental que en los años siguientes transformaría los modos de entender la literatura en Buenos Aires, y que para esto es central la presencia de Rubén Darío.

El capítulo cuatro repasa la historia del Ateneo desde el segundo semestre de 1894, cuando empieza a producirse la participación de los “jóvenes escritores”, hasta el inicio de su declinación tres años más tarde. Las preguntas que aquí intentamos responder son variadas. Por una parte, ¿cómo se desarrolló dentro del Ateneo el intercambio entre sus integrantes (artistas plásticos, músicos, escritores e intelectuales) más allá de las actividades formales de la asociación?; ¿cómo se articularon los vínculos específicos entre sus socios en tanto sujetos vinculados a la producción cultural? Por otra parte, ¿qué papel cumplieron los “nuevos” escritores dentro del Ateneo y cómo se procesaron las diferencias con las formas “tradicionales” que habían primado en los inicios de la asociación? En este punto, la relevancia que asume la figura de Rubén Darío como líder de este grupo es central. Se trata de observar de qué manera el grupo de los jóvenes alternó el espacio formal del Ateneo con las nuevas formas de sociabilidad (de carácter público e informal) asociadas con el imaginario del escritor-artista moderno. En este sentido, se entiende que el Ateneo fue funcional para la instalación de ese imaginario porque ofreció a los nuevos escritores la oportunidad de articular el rechazo de las formas tradicionales al mismo que, como espacio de socialización, los proveyó de un lugar en donde instalar el antagonismo necesario para el desarrollo de las disputas estéticas. El hecho de que fueran los propios representantes de la “guardia vieja” quienes impulsaron el ingreso de Darío y otros poetas de este grupo da cuenta de una voluntad compartida por impulsar la vida literaria.

El capítulo cinco aborda otra variable de esa voluntad. En este caso, se trata de analizar las representaciones visuales y escritas de los escritores locales que se dieron a conocer al público de Buenos Aires. Específicamente, se concentra en los retratos fotográficos que aparecieron en una publicación representativa de las nuevas condiciones que rodean las prácticas literarias en relación con el espacio de la prensa. El semanario ilustrado *Buenos Aires*, una revista vinculada con la empresa del diario *La Nación*, ofreció regularmente a sus lectores las “siluetas” de quienes entonces podían reconocerse como representantes de las actividades literarias en la ciudad. El análisis de estos retratos intenta abarcar dos dimensiones que demuestran la continuidad con los problemas tratados en los capítulos anteriores: por una parte, la que permite inscribir esta publicación en el marco de

una red de vínculos previamente constituidos en la que se cruza el trabajo de los nuevos escritores en la prensa pero también la presencia de los mayores como parte de los mecanismos de cohesión que llevaron a redefinir el lugar de los escritores en el espacio público; por otro lado, el modo en que estas imágenes y textos se sumaron al propósito de constituir una vida literaria local.

El último capítulo vuelve a ubicarse en la primera mitad de la década para concentrarse en algunos tramos de la trayectoria de Rubén Darío en Buenos Aires. Como afirma Susana Zanetti (2008: 526) en referencia a un plano latinoamericano, Darío se estaba convirtiendo “en jefe de ese grupo cultural que basa sus discursos, de firmes convicciones cosmopolitas, en definirse como artista moderno, conflictivamente instalado en las tensiones entre vocación y mercado”. A lo largo de esta tesis se intenta seguir el recorrido de estas tensiones cercanas a lo que Nathalie Heinich (2010) definió como un doble y simultáneo movimiento que ubicó al artista moderno entre “vocacionalización axiológica” y “profesionalización factual”, de las cuales Rubén Darío fue un protagonista excluyente. Desde su llegada en 1893 Darío obtuvo un amplio reconocimiento en base a las innovaciones introducidas por su poesía y al arte de escribir que cultivó a través de su prosa en diarios y revistas de Buenos Aires; por los mismos motivos, ofreció la medida de las reacciones que la estética moderna podía llegar a provocar entre los sectores más conservadores. Pero también instaló públicamente los conflictos que conformaban el estatuto del escritor, es decir aquellos que identificaban a la literatura con la singularidad irreductible de un sujeto que, al mismo tiempo, en el contexto de las sociedades modernas estaba marcado por la marginalidad. La idea de que esta tesis se cerrara con Darío se funda en el hecho de que en su figura se condensan muchas de las problemáticas tratadas en los capítulos anteriores (aunque no todas). Si bien no se trata de una recapitulación, aquí se vuelve a trazar en una dimensión individual el recorrido cronológico de este trabajo. Es, en efecto, Darío quien permite cristalizar las nuevas problemáticas que definen la posición de los escritores en el espacio social, algo que este capítulo (el único dedicado a exclusivamente a una figura) busca reponer deteniéndose en dos momentos puntuales: el primero, casi inmediatamente después de su arribo a la ciudad, cuando escribe una columna titulada “Mensajes de la tarde” en el diario *Tribuna*; el

segundo, en el momento “clásico” de su presencia en Buenos Aires, esto es en 1896, cuando Darío se convierte él mismo en una noticia de alcance nacional. El capítulo estudia puntualmente la construcción por parte de Darío de la firma literaria en los diarios y la construcción de su imagen como escritor-artista moderno.

En la mayor parte de esta tesis se trata de examinar una serie de prácticas colectivas vinculándolas con algunas de las condiciones que forman parte del período más extenso que la crítica entiende como el del proceso de modernización literaria. Es decir, nos dedicamos aquí a estudiar proyectos, debates, polémicas, publicaciones en los que participa un conjunto de intelectuales y artistas cuyos nombres han corrido diversa suerte en la historia literaria y cultural. Un último comentario acerca del contenido de esta tesis se vincula con este enfoque “colectivo”. Los seis capítulos se dividen a su vez en tres partes, cada una de las cuales incluye un “Intermedio amistoso”. Estos ensayos intentan llevar los problemas tratados en cada una de estas partes a una escala más pequeña sin dejar de atender a una dimensión relacional de las prácticas literarias. En cada uno de ellos se seleccionan dos figuras destacadas en cuyo vínculo pueden encontrarse entradas complementarias para estudiar algunas de las motivaciones que llevaron a la creación del Ateneo (Intermedio I), la instalación del imaginario moderno alrededor de la figura del escritor (Intermedio II) y los riesgos existentes detrás de la “encarnación” de este imaginario en Buenos Aires. Las elecciones estéticas individuales, los supuestos sobre lo que debe ser un escritor, las creencias acerca de los modos que deben orientar la escritura literaria generan amistades más o menos perdurables, más o menos significativas como las de Joaquín V. González y Rafael Obligado; Federico Gamboa y Rubén Darío; Rubén Darío y Julián Martel. Estos “Intermedios” proponen abordar ese vínculo sin perder de vista su inscripción en un entramado más amplio de la historia cultural.

I

LETRADOS, PERIODISTAS, ESCRITORES



## Capítulo I

### 1892: La invención de la vida literaria

#### 1. “El renacimiento de nuestras letras...”

Hacia fines de la década de 1880, ante la percepción de un clima general de materialismo que terminaría por verse condensado en la crisis financiera, se multiplicaron las quejas ya habituales por el descuido de la tarea intelectual. En este contexto, en los primeros días del año 1889, Joaquín V. González publicaba en el diario *La Prensa* un extenso artículo en el que demostraba no amedrentarse frente al rotundo desinterés provocado por la literatura ni a lo que registraba como una pobreza efectiva en el terreno de su producción a nivel nacional. Según decía, existía en el país una “riquísima historia literaria” que, entonces olvidada, pronto habría de resurgir cuando se produjera “el renacimiento de nuestras letras, transitoriamente adormecidas”.<sup>4</sup> Si tenemos en cuenta la versión del pasado de la cultura argentina que González había desarrollado poco antes en *La tradición nacional* (1888), pero sobre todo el rol activo que allí les otorgaba a los letrados en su consecución, no hace falta enfatizar el carácter deliberadamente *predictivo* que asumía este enunciado.

En efecto, la repercusión que había alcanzado su reciente libro entre los intelectuales argentinos aparecía como una precondition de este otro texto destinado exclusivamente al público más amplio de *La Prensa*. Desde una matriz

---

<sup>4</sup> “Literatura nacional”, *La Prensa*, 20 de enero de 1889. El texto completo se publicó en el espacio del folletín entre el 18 y el 26 de enero de ese año. Al reunirse las Obras Completas del autor se incorporó (con leves variaciones) al volumen titulado *Intermezzo. Una década de recuerdos literarios* con el título “Un año de historia literaria argentina” (González, 1934).

romántica que concebía a la naturaleza como la fuente de la cual emanaba la poesía popular, *La tradición nacional* había presentado un repertorio concreto de materiales culturales que formarían el sustrato de la nacionalidad argentina. De acuerdo con un plan que apostaba a expandir cronológica y espacialmente la poesía nacional, González había trazado un recorrido en el cual figuraba un corpus efectivamente existente en el ámbito de la cultura escrita; pero además, su texto había propuesto combinar ese corpus con toda una colección de materiales dispersos tanto en el registro de la oralidad como en los rastros aportados por el propio territorio. Esto implicaba, desde ya, el reconocimiento de una tradición existente (que el autor había remontado, en un gesto polémico, hasta el pasado prehispánico).<sup>5</sup> Pero al mismo tiempo, el libro apostaba fuertemente a que ese repertorio contribuyera a la creación de esa misma tradición en la actualidad. Desde este punto de vista, *La tradición nacional* aparecía también “como una suerte de manual para el desarrollo de la futura literatura argentina” (Degiovanni 2007: 47).

---

<sup>5</sup> La polémica sobre la selección canónica de González se concentró, en realidad, en la famosa carta que le dirigió Bartolomé Mitre acusando recibo del libro. En esa carta fechada el 28 de mayo de 1889, Mitre defiende como en otras ocasiones (y por la misma vía epistolar) una visión historiográfica que, desde ya, es también una clara posición ideológica vinculada a los orígenes de la nacionalidad argentina. Concretamente, en ese texto que luego precedería todas las ediciones del libro de González, Mitre le reprocha la adopción del legado indígena, que el riojano había realizado a través de la propuesta de recuperar desde el punto de vista poético “los acontecimientos, las grandes y pequeñas conmociones que las diferencias teológicas produjeron entre ellos [refiriéndose en este caso a los araucanos]” (González 1930: 37). El argumento de González no negaba la “superioridad” del conquistador, pero sí apuntaba a reivindicar el legado espiritual de los nativos americanos como parte de la identidad criolla afirmando, por ejemplo, que “aunque el nivel intelectual de la raza invasora se elevara muy por arriba del de la raza conquistada, no por eso dejaría de verificarse el hecho natural de las influencias recíprocas, que dan por resultado el nacimiento de un alma nueva [...]” (1930: 51). A estas definiciones, Mitre le opondría una rotunda negativa reafirmando su concepción pro-europea de la nacionalidad argentina. Al referirse a *La tradición nacional* decía en su carta: “La segunda parte, de rasgos brillantes y vistas largas, es la más débil, considerada desde el punto de vista científico y filosófico. Puede decirse que casi toda ella gira alrededor de la idea de que los hispanoamericanos somos los descendientes genuinos de los americanos de la época pre-colombina. Protesto contra esas ideas.” (González 1930: 12). Por otra parte, como lo indica la lectura de Fernando Degiovanni, la transformación decisiva que introduce González en “el relato histórico de la ‘argentinidad’” se extiende a “los nuevos seguidores del positivismo, que subrayaban la inferioridad racial del nativo y su impacto negativo en el desarrollo continental” (Degiovanni 2007: 45-46).

Además de presentar el registro de un canon, la intención de González en 1888 había sido establecer un programa, destinado principalmente a los hombres de letras, que respondiera al imperativo de construcción de una literatura nacional en función de la necesaria unidad del “espíritu colectivo”. Enmarcado en el positivismo de Taine, el artículo de *La Prensa* publicado pocos meses más tarde presentaba esta misma lógica histórica, pero ya no para articular un programa sino para anunciar el cumplimiento inminente de una ley evolutiva de las sociedades.

En un texto que se presentaba como un balance del “año literario” (1888), González estaba lejos de abandonar el repetido diagnóstico de pobreza sobre el campo de la producción literaria. Por el contrario, fuera de los rubros “literatura jurídica” y oratoria, y de los trabajos historiográficos de Mitre y López, no registraba ningún título significativo que se hubiera publicado a lo largo del año. Además, indicaba el fracaso de las revistas y asociaciones literarias y señalaba que “la crítica literaria se resiente entre nosotros” (1934: 79). Por otro lado, se lamentaba de la parvedad de la novela argentina que, concluía, “aún no ha nacido” (1934: 82). Sin embargo, el evolucionismo positivista de su discurso le permitía a su vez interpretar, en los umbrales de la crisis económica y política, la actualidad de la literatura argentina desde la perspectiva confiada de un futuro próximo en el que se reactivarían los elementos latentes de la tradición por medio del resurgimiento de la poesía.

No parece casual, entonces, que después de la crisis, cuando hacia 1892 los diarios más importantes de Buenos Aires coincidieran en el anuncio de una verdadera renovación intelectual, el propio González apareciera como uno de sus protagonistas centrales. El 20 de junio de ese año, el diario *Tribuna* saludaba en estos términos el comienzo de una nueva etapa de las letras nacionales:

Entre los muchos beneficios que nos ha traído la crisis, merece indicarse el pequeño movimiento intelectual que se produce entre nosotros, cuyos síntomas se señalan particularmente por el anuncio de cierta cantidad de libros y por la inauguración de algunas tertulias literarias.

Hombres que vivían absorbidos por la política, como Joaquín González V. Castellanos (sic), Saldías y Mantilla, consagran hoy sus fuerzas a la labor

intelectual, y dentro de poco, como fruto de ella, nuestra naciente literatura se enriquecerá con nuevas obras.

Otras personas cuyo retiro asombraba, como Coronado y Rivarola, vuelven con nuevos bríos a la arena; y si a unos y a otros se añade un grupo de convencidos, para quienes el arte fue siempre un culto, como Obligado, Oyuela, Podestá y otros, la cosecha será abundante y completará, para bien del país, aquella otra que prepara el arado en nuestros campos.<sup>6</sup>

De esta manera, si bien con alguna cautela, *Tribuna* daba cuenta de lo que podía verse como el “renacimiento” anunciado tres años atrás por el autor de *Mis montañas*. El abandono de la política por parte de algunos escritores permitía explicar el fenómeno de acuerdo con el impacto de la crisis y a su vez presentar lo que se veía como una tendencia general hacia la recuperación de los valores “espirituales”.

Pocos días más tarde, al presentar su nueva sección literaria, *La Nación* repetía el razonamiento de acuerdo con el cual volvían a producirse las “manifestaciones desinteresadas del espíritu” que habían quedado olvidadas en los últimos tiempos gracias a “la fiebre de negocios”. Por medio de un léxico muy familiar al que había compuesto la retórica de la Unión Cívica, el diario de Mitre concebía de este modo el presente de la literatura en Buenos Aires:

Después del gran ejemplo que en épocas difíciles para el país, nos dieran hombres de la talla de Echeverría, los Varela, Sarmiento, Alberdi, Juan María Gutiérrez, Rawson, López, Guido y tantos otros, las manifestaciones desinteresadas del espíritu no sólo quedaron excluidas casi de nuestro medio, sino que se las consideró como cosa despreciable, indigna de turbar un momento la fiebre de negocios, más o menos lícitos, que nos condujo con la rapidez de un vértigo hasta el borde de la ruina.

Hoy, sin embargo, para bien de todos, una reacción saludable se produce. Vuélvese a la convicción de que los pueblos no son grandes únicamente por

---

<sup>6</sup> “De lunes a lunes”, *Tribuna*, 20 de junio de 1892.

sus riquezas materiales, que Grecia hizo más por la civilización del mundo que las poderosas monarquías de Oriente, y cada cual, en la esfera de sus facultades, parece decidido a cooperar en la obra de regeneración, prestándole las fuerzas de su inteligencia o de su buena voluntad.

A estos nobles propósitos obedecen las reuniones literarias que se efectúan semanalmente en distintos salones y el resultado inmediato de ellas es el gran número de obras cuya próxima aparición se anuncia.<sup>7</sup>

La crisis financiera y política, cuyos efectos habían llevado a interpretar a posteriori la presencia de una crisis *moral*, era ahora el fundamento de un cambio necesario que se percibía como inseparable de un *retorno* a los valores anteriores a la constitución del Estado. En estos días de 1892 la crisis aparecía en los diarios porteños como una nueva oportunidad para el desarrollo de las letras argentinas. Pero más allá de esta creencia, el discurso de los diarios adjudicaba a las letras un papel directriz en la constitución de las sociedades. En los términos que utilizaba *La Nación*, se trataba de una “reacción” que precedía a un movimiento de “regeneración” necesaria del cuerpo social.

Sin embargo, como se percibe en los mismos artículos, la noticia del resurgimiento no tenía mayores fundamentos materiales sino que se basaba, sobre todo, en una confiada proyección al futuro inmediato de la producción literaria. En suma, era una expresión de optimismo vagamente asociada a una voluntad colectiva lo que, bajo la forma de reuniones en salones privados y el anuncio de libros en preparación, entusiasmaba a los diarios de Buenos Aires. La “inauguración de algunas tertulias literarias”; “las reuniones literarias que se efectúan semanalmente en distintos salones”; y, como resultado, “un gran número de obras cuya aparición se anuncia” eran los síntomas de una “reacción” que, en realidad, estaba por comprobarse.

Al parecer, se trataba de un diagnóstico apresurado, que se fundaba débilmente en un conjunto de buenas intenciones. Pero justamente el hecho de que este análisis entusiasta se repitiera en los periódicos a lo largo de los días y, más

---

<sup>7</sup> “Vida literaria”, *La Nación*, 8 de julio de 1892.

aún, que los propios diarios comenzaran decididamente a expresar su adhesión al nuevo “movimiento” literario por medio de la difusión permanente de sus actividades, lleva a rechazar la posibilidad de un fenómeno espontáneo. Como se verá enseguida, lejos de tratarse de la simple y neutral observación periodística de un hecho cultural, la campaña de los diarios era su respuesta de integración a los intereses de algunos de los participantes del mismo “resurgimiento” intelectual.

De otro modo, se vuelve difícil comprender el tono triunfalista que dominaba estas noticias. Durante los días siguientes a que fueran publicadas, se pueden observar los signos de un proyecto concertado de redefinición de las prácticas literarias que comenzaban a llevar adelante algunos escritores en un espacio público que se había transformado intensamente en los últimos tiempos. Como lo indican los comentarios de los diarios en estos días de 1892, el meditado “retorno” de las letras aparecía estrechamente vinculado a la experiencia de la crisis. Sin embargo, más allá de esta coyuntura que sin duda se codificaba como un replanteo en el horizonte ideológico dominante (Terán 1994), este proyecto aparecía como una respuesta frente a la sostenida ampliación de un público lector que estaba siendo cautivado en los propios periódicos por la literatura europea; una respuesta que, en lo inmediato, se concretaría en el espacio de los dos diarios más importantes del país a través de la publicación regular y regulada de noticias sobre el “movimiento literario” local. A partir del 8 y el 9 de julio, cuando *La Nación* y *La Prensa* empiezan a publicar sus secciones especiales sobre la literatura argentina, se intensificaría de manera notable la presencia en estos diarios de un grupo de literatos que habían preparado en el marco de las tertulias literarias su propio desembarco en el espacio público de fin de siglo.

### **1.1. Secciones literarias**

Poco después de la noticia de *Tribuna* y simultáneamente a la proyección y el surgimiento del Ateneo, los dos diarios más importantes de Buenos Aires comenzaron a publicar con frecuencia casi diaria y en el espacio de las noticias, una sección exclusivamente dedicada a la literatura. “Vida literaria” (*La Prensa*) y

“Movimiento literario” (*La Nación*) son los títulos de estas secciones especiales en las que dominaría, desde la perspectiva de aquel resurgimiento proclamado, la actualidad de la literatura nacional. Mientras que *La Prensa* mantendría la suya hasta octubre de 1892, en el caso de *La Nación* la sección se extendería por un lapso de apenas veinte días, entre el 8 y el 28 de julio.<sup>8</sup> Sin embargo, este corto tiempo de duración resulta suficiente para evaluar lo novedoso de una modalidad crítica cuyo propósito consistía en presentar la literatura argentina ante un público que hasta entonces se había mantenido fuera de las preocupaciones de los letrados.

En paralelo con los primeros intentos de crear una literatura propia –esto es, como parte de la voluntad de diferenciación cultural respecto de España–, el comentario de textos de autores locales había empezado a desarrollarse ya desde el período romántico.<sup>9</sup> De todos modos, no es sino hasta la década de 1880 que podemos hablar de la emergencia de una crítica literaria en la Argentina, cuando aparecen algunas de las condiciones para que esta se convierta en una práctica más o menos sostenida. Los nombres de Pedro Goyena, Martín García Merou, Ernesto Quesada y Paul Groussac representan este momento en el que por fin la crítica parecía ofrecer la posibilidad de ejercer una autoridad intelectual relativamente específica.<sup>10</sup> Sin embargo, todavía en este momento los mismos protagonistas advierten la limitación principal que había acompañado el desarrollo de un discurso que se consideraba indispensable para la fundación de una literatura nacional. Hacia la década de 1890 esta limitación, consistente en un ritmo de producción literaria insuficiente como para mantener un proyecto crítico estable, continuaba determinando la irregularidad de un ejercicio cuyo sostén principal se encontraba

---

<sup>8</sup> En el transcurso de esos veinte días, la sección de *La Nación* se presentaría en 13 ocasiones.

<sup>9</sup> Pueden señalarse como punto de inicio los comentarios a la poesía de Esteban Echeverría aparecidos en la prensa de Buenos Aires desde 1830. Si bien se trata de una “crítica” apenas incipiente, que, por otro lado, no seguiría en adelante un desarrollo progresivo, es importante recordar este momento no siempre contemplado en la historiografía literaria argentina. En los últimos años, Hernán Pas ha rescatado y comentado estos artículos (Cfr. especialmente Pas 2013).

<sup>10</sup> Sobre el surgimiento de la crítica literaria alrededor del ochenta, ver: Blanco 1999 y Pastormerlo 2001.

en el espacio de la prensa. Desde este punto de vista, las secciones literarias de *La Prensa* y *La Nación* representan una respuesta al menos parcial a esta dificultad.

A través de un recurso muy diferente al que hasta entonces había caracterizado a la crítica, “Vida literaria” y “Movimiento literario” representaban el intento de incorporar las actividades literarias en el contexto informativo del diario. Anónimas y sin emplazamiento especial, ubicadas entre las noticias del día, estas secciones inauguran el espacio de enunciación del cronista literario como un sujeto doblemente diferenciado del escritor y del lector. Es decir, un sujeto separado del público por las condiciones del periódico moderno y al mismo tiempo en contacto con el escritor al que, sin embargo, no se acerca sino desde el borde exterior de sus prácticas para transformarlas de este modo en objeto del discurso. Si podemos considerar que en este momento surge una posición crítica novedosa es, justamente, por la tarea de mediación entre esos dos extremos que el cronista se impone, cuando los diarios que llevan adelante las secciones han superado las dimensiones “domésticas” del periódico político y se encuentran en pleno proceso de multiplicación y diversificación de su público lector.

Hasta el momento, la crítica había atravesado el espacio de los diarios de manera inorgánica e irregular. Esto quiere decir que nunca antes se había presentado a la literatura argentina como una materia capaz de ofrecer un comentario constante y extendido a lo largo de los días, ni mucho menos de formularse como el tema de un relato cotidiano ante la perspectiva de un público general. En cambio, hacia julio de 1892 la literatura argentina comienza a aparecer como una narración diaria en el marco de esa yuxtaposición arbitraria de noticias que reunidas por el rótulo de una única fecha permitía al periódico moderno otorgar espesor a la idea de “presente”. Si, como señala Benedict Anderson (1993), el efecto de simultaneidad que produjo esta disposición de los textos cumplió una función importante en la constitución de las “comunidades imaginadas” nacionales, la incorporación de las noticias literarias en las páginas de los diarios venían a sumar las tareas “espirituales” como un fragmento más de la articulación social conformada por aquella construcción simbólica. En este sentido, la voluntad básicamente divulgadora del discurso crítico articulado a través de estas secciones se combinaba con un propósito fundamental que había acompañado otras modalidades de la crítica anterior, es decir el afán de



construcción (en el sentido más activo del término) de una literatura argentina. Sólo que en este caso, ese afán no se volcaba sobre las obras sino sobre una serie de prácticas culturales que, articuladas en el presente más inmediato, se identificaron con la existencia de una “vida literaria” en Buenos Aires.

Basta un rápido recorrido por las diferentes entregas de estas secciones para observar hasta qué punto las tertulias se convirtieron en su tema principal. Pero, ¿cuál era la motivación que había llevado a estos periódicos a otorgar repentinamente y de manera simultánea un espacio a esa práctica que distaba de ser novedosas? Para responder a esta pregunta conviene atender de manera conjunta a los tres movimientos que se producen en el mes de julio de 1892. Me refiero a la serie que se construye con el anuncio proclamado de un reactivación del trabajo intelectual y literario, junto con el surgimiento de estas secciones literarias y, finalmente, el anuncio de la creación “un gran círculo intelectual” cuya idea se había gestado en los salones privados en los que se venían produciendo las reuniones de los hombres de letras.

Muchos años después de los sucesos que aquí se narran, el chileno Alberto del Solar se adjudicó la idea de la fundación del Ateneo. Las crónicas de los diarios permiten corroborar que fue en uno de los “recibos” de este diplomático-escritor, más precisamente el celebrado el 8 de julio de 1892, donde se presentó por primera vez esta inquietud que derivaría poco más tarde en la creación de aquella asociación.<sup>11</sup> Lo cierto es que es la red de relaciones que se había constituido desde 1890 a partir de los salones de Obligado y del Solar el entramado de donde parte el proyecto. Alentados por el principio de asociación que se había consolidado en estas reuniones, éstos y otros hombres de letras como Joaquín V. González, Calixto Oyuela y Ernesto Quesada decidieron impulsar la lógica de sociabilidad y el sistema de prestigios de las tertulias sobre un espacio de publicidad en el que estaban siendo desplazados los valores de la cultura letrada tradicional.

---

<sup>11</sup> “Vida literaria”, *La Nación*, 9 de julio de 1892.

El 8 de julio, *La Nación* publica por primera vez entre sus columnas el apartado titulado “Vida literaria”.<sup>12</sup> Como vimos más arriba, la nota comenzaba presentando enfáticamente la idea de una “reacción” espiritual. A continuación, dejaba asentado el alcance que tendría su propia participación en ella. Luego de referirse a los signos que anunciaban el nuevo movimiento, el flamante cronista declaraba:

Como esto interesa vivamente a nuestra cultura intelectual, seguiremos de cerca cuanta iniciativa se produzca en ese sentido, dando cuenta de los nuevos libros, publicados o próximos a publicarse, así como de las conferencias, lecturas y dramas nacionales de carácter literario, sobre los cuales, con la imparcialidad que requiera el asunto, emitiremos nuestro juicio.<sup>13</sup>

Inmediatamente, el mismo día, *La Nación* comenzaba a cumplir este objetivo con el comentario de los trabajos actuales de Obligado (el volumen *Héroes y tradiciones*) que incluía un breve reportaje al autor. Más adelante, en consonancia con la idea fundante establecida días atrás por *Tribuna*, la crónica se internaba en un caso de retorno a las letras luego del paso por la política. Vale la pena detenernos en la noticia sobre Enrique Rivarola, que además sirve como muestra del tipo de información privilegiada por el diario:

El Dr. Enrique Rivarola, después de largo retiro, y gracias acaso a la destitución con que lo honró el gobernador platense, vuelve otra vez a entregarse a las letras, que no debió abandonar nunca. Dentro de poco publicará dos libros: sus poesías y una novela. Esta, que es un estudio de la vida del periodista, tan familiar a su autor, está ya muy adelantada, y en

---

<sup>12</sup> Este es el título inicial de la sección de *La Nación*, que ya el miércoles 13 de julio se transforma en “Movimiento literario”, seguramente para distinguirse del mismo título presentado por *La Prensa*.

<sup>13</sup> “Vida literaria”, *La Nación*, 8 de julio de 1892.

cuanto a los versos, saldrán a luz en el próximo mes de setiembre, correspondiendo así a su título de Primaverales.

Al día siguiente, *La Prensa* inauguraba su propia “Vida literaria”. A tono con los discursos anteriores, el artículo que inauguraba la sección partía del contraste entre “las ocupaciones del espíritu” y el “positivismo” característico de los últimos años:

La reacción que se advierte, y que hace mucho hacíamos notar, en el sentido de las ocupaciones del espíritu, tras una larga sumisión al positivismo, que viene de seguro con las prosperidades rápidas, se acentúa cada vez más, hasta el grado que ya comienzan a interesar las noticias de este género. Ahora hay literatura en todas las manifestaciones de la vida social y política.<sup>14</sup>

Pese a tener un interés extendido hacia la literatura americana, este diario no dejaría de consignar las noticias acerca de las letras locales. Al igual que en *La Nación*, éstas estarían fundamentalmente centradas en las tertulias literarias y –algo que termina por no distinguirse demasiado de lo primero– en los preparativos para la fundación del Ateneo.

Justamente, el anuncio de la idea recién gestada de crear un centro de carácter intelectual, aparecería en *La Nación* el sábado 9 de julio, esto es un día después de comenzada la sección. En tanto, el segundo día de publicación de su “Vida literaria” (el lunes 11), también *La Prensa* daría cuenta de esa intención. En los días siguientes, el protagonismo que en ambos diarios asumirían los principales representantes del Ateneo, así como los preparativos de esta asociación, permiten advertir las alternativas de la alianza que se había establecido entre un grupo de letrados y el espacio de los diarios.

Para identificar algunas de esas alternativas, debemos detenernos, primero, en las relaciones entre los diarios que adhirieron de distintas maneras al clima de

---

<sup>14</sup> “Vida literaria”, *La Prensa*, 9 de julio de 1892. Después de la primera entrega de esta sección *La Nación* cambió el título a “Movimiento literario”.

renovación, de donde se desprende la inestabilidad sobre la que se sostiene el proyecto de constitución de la literatura argentina en el espacio público. En segundo término, en el mecanismo que posibilita, en el marco de estos periódicos que entonces se encontraban en pleno proceso de modernización, el pasaje al plano de la información de los hechos producidos en el círculo restringido de las tertulias. Retomando la trayectoria de Joaquín V. González, la mirada sobre el papel que cumple este escritor en este proyecto nos permitirá detectar la presencia simultánea de su figura en los dos extremos de este circuito. Concretamente, González se proyectará como cronista anónimo de la sección literaria de *La Prensa* para personificar esta articulación entre el espacio privado de esas reuniones y la publicidad anónima de los diarios.

## **1.2. Inventar escritores y obras**

Conviene insistir en que la novedad más evidente de las secciones literarias se encuentra en la frecuencia prácticamente diaria que se imponen, algo que demuestra en qué medida buscaban otorgar entidad a una serie de prácticas sociales fundadas en el ejercicio de las letras. El propósito era, de este modo, expandir hacia los límites de un público amplio la idea de que existía un “ambiente” literario en Buenos Aires instalando en el espacio de presente continuamente renovado del periódico el carácter progresivo de un “movimiento”.

Así, las señales auspiciosas de reactivación cultural que se habían anunciado, pronto se traducirían en una confianza desmedida acerca del material necesario para sostener los requerimientos de información permanentemente actualizada que permitían otros segmentos de la realidad que integraban las columnas del diario. En el caso de *La Nación*, esta exigencia se vuelve extrema, y es por esto que sus noticias, casi todas ubicadas en el rubro incierto de la “próxima publicación”, sólo se reproducen a riesgo de acercarse a los límites de la ficción. El anuncio de una buena cantidad de libros que jamás aparecerían o que sólo lo harían años más tarde, es un signo de las dificultades que se presentaron en el intento de adecuar las precarias condiciones de una “vida literaria” de muy reducidas

dimensiones y basada en una práctica tradicional como la de las tertulias, a las pautas de representación del diario moderno.<sup>15</sup>

El 20 de julio, una nota de *Tribuna* develaba el mecanismo que sostenía la permanencia de la actualidad literaria tanto en *La Prensa* como en el diario de los Mitre:

Muchas noticias en *La Nación* y en *La Prensa*, pero nada entre dos platos. Qué sacamos con que, “en el silencio del gabinete”, Fulano escriba una novela, Zutano esté por terminar un poema y Mengano tenga muy adelantada una comedia?

Eso es “vida literaria”?

Será, en todo caso, la vida literaria de este, de aquel y del de más allá. Vida privada, sencillamente.

Leyendo las noticias del género que diariamente se publican por dichos colegas, cualquier extraño se haría la ilusión de que la producción intelectual argentina da, por lo menos, un libro por semana a la circulación. Es que los cronistas literarios del día están inventando escritores y obras, cuando no son engañados por pretendidos autores, anhelosos de aparecer como tales, y hasta con los títulos de sus próximos libros, en las columnas de los diarios.<sup>16</sup>

Como vimos, *Tribuna* había adherido inicialmente a la idea de un resurgimiento literario. Sin embargo, la cautela con la que había medido la verdadera extensión del fenómeno pronto se tradujo en una estrategia muy diferente a la adoptada por los otros dos periódicos. La denuncia que aparece en este artículo

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, se anuncian un libro sobre el poeta Matías Behety de Guillermo Stock, nunca publicado; entre los libros que se anticipan y que no aparecen hasta después de mucho tiempo hay que ubicar el libro de Obligado cuya noticia abría la sección, además de una novela de Manuel Podestá (*Matucha*, publicada sólo parcialmente en la prensa unos años más tarde) y otra de Enrique Rivarola cuyo título no se explicita (de acuerdo con el registro de Lichtblau [1959] este autor recién publicaría una novela titulada *Mandinga* en 1896).

<sup>16</sup> “Vida literaria”, *Tribuna*, 20 de julio de 1892.

se vincula a una posición que este diario no dejaba de proclamar y que consistía en “acompañar” el movimiento literario exclusivamente a través de la directa presentación de producciones. A lo largo de este año, *Tribuna* no sólo buscaría singularizarse a través de la publicación de poesías, cuentos y novelas inéditas (tanto en sus columnas como en el espacio del folletín) sino que además convertiría esta decisión en una premisa permanentemente declarada.<sup>17</sup> De este modo, la suspicacia con que develaba las verdaderas intenciones de *La Nación* y *La Prensa* nos indica exactamente las características del proyecto en el que se inscriben las secciones y sugiere el carácter calculado que las rodeaba a partir de una alianza entre los letrados de las tertulias y las redacciones de los diarios modernos.

De acuerdo con la nota de *Tribuna*, el surgimiento de las secciones había sumado la figura del periodista profesional a la voluntad de un grupo de letrados para, literalmente, *inventar escritores y obras*. El ataque apuntaba al centro de la cuestión al oponer una pretendida “vida literaria” con la *vida privada* de algunos hombres que se dedicaban a escribir o, incluso, no tenían más que la intención de hacerlo. Las mismas “noticias” que conformaban las secciones ponían al descubierto la operación; que ellas expusieran la “vida privada” en lugar de presentar una verdadera producción intelectual, era la prueba de que la literatura argentina no contaba con la *dimensión pública* que *La Nación* y *La Prensa* pretendían otorgarle.

Evidentemente, la necesidad de imprimirle a las letras argentinas el carácter de acontecimiento imprescindible en la prensa moderna tenía que conciliarse con los rasgos de una sociabilidad cultural de dimensiones reducidas. Si bien al

---

<sup>17</sup> Para dar sólo un ejemplo, en un suelto que anunciaba una próxima colaboración de Julián Martel se declaraba con orgullo, y en clara alusión a las secciones de *La Nación* y *La Prensa*: “Si no está de lleno la *Tribuna* en el movimiento literario, con producciones de Mansilla, Podestá, Martel, etc., no sabemos realmente qué quieren decir aquellas dos palabras” (*Tribuna*, 23 de julio de 1892). A lo largo de 1892, este diario publicaría, entre otros, un “fragmento inédito” de *Mis Montañas* de J. V. González, “Los centauros” y “Crónica costarricense” de Rubén Darío, algunos capítulos de *Libro extraño* de Francisco Sicardi, la novela *Grito de gloria* del escritor uruguayo Eduardo Acevedo Díaz y *Un drama en un anteojo*, novela (finalmente inconclusa) de Julián Martel. Como se verá más adelante, esta política de publicación literaria se extiende en el tiempo. En el capítulo 6 se encontrará un desarrollo de esta cuestión que incluye un análisis de las características de este diario y de la figura de su director Mariano de Vedia en relación con la participación de Rubén Darío entre 1893 y 1894.

comienzo se había prometido el “juicio imparcial” de la obras que se fueran publicando, lo que iba a dominar en “Vida literaria” y “Movimiento literario” era la representación de unas condiciones de producción cuya precariedad parecía traicionar el intento de promoción de este tipo de actividades. Algunas noticias sirven para ilustrar las dificultades con las que se encontraba este propósito de poner en sincronía la actualidad de las prácticas literarias en Buenos Aires con el registro del periódico moderno:

Anoche tuvo lugar en casa del Sr. Federico Gamboa, encargado de la legación de Méjico, la reunión con que suele agasajar a un grupo de amigos para entretenerse en literatura y que repite todos los miércoles. Entre los concurrentes recordamos a los Sres. Belisario Montero, Rafael Obligado, A. del Solar, Carlos Vega Belgrano, Calixto Oyuela, Eduardo Schiaffino, Angel Menchaca, Joaquín V. González y Domingo D. Martinto.<sup>18</sup>

En estos mismos días, los nombres que componen este grupo reaparecerían una y otra vez como protagonistas de unas reuniones que pocas veces escapaban a la rutina de la conversación. Aunque la nota de *Tribuna* no las mencionaba las informaciones referidas a las tertulias representaban mejor que ninguna otra “noticia” el esfuerzo de invención que implicaban las secciones. Pero las tertulias también exponían un entramado material al cual no escapaba este mismo diario. A los signos de adhesión al “nuevo movimiento” por parte de *Tribuna*, se debe sumar el hecho de que su director, Mariano de Vedia, había concurrido algunas veces a las tertulias de Obligado (Hernández Prieto 1978: 1484) y mantenía relaciones fluidas con, al menos, algunos de sus integrantes más notables: era amigo de Joaquín V. González (prologaría su libro *Cuentos* en 1894) y en estos días mantenía contacto directo con Mansilla, quien escribía en su diario una columna diaria. Estos datos sugieren que *Tribuna* no asumía simplemente una posición exterior al proyecto que ahora criticaba. Sin embargo, motivado por la competencia entre los órganos de prensa, el artículo –probablemente escrito por el propio director– cuestionaba el

---

<sup>18</sup> “Movimiento literario”, *La Nación*, 13 de julio de 1892.

modo de llevar adelante ese proyecto frente a su propia voluntad de hacer pública (en este caso a través de sus obras actuales) la literatura argentina.

Esto demuestra, por un lado, el circuito de comunicación permanente que se establecía en la prensa porteña; por otro lado, que ese circuito no impedía la confrontación entre los diferentes periódicos. Curiosamente, una semana antes de este artículo, *La Nación* había publicado en su “Movimiento literario” la información de una próxima novela, aún no concluida, del director de *Tribuna*.<sup>19</sup> Podrían hacerse diversas conjeturas alrededor de esta coincidencia, pero lo que sobresale es, sin duda, el reducido sistema de relaciones que se ocultaba detrás de este fenómeno de publicidad. Ese mismo día, el cronista de *La Nación* daba cuenta de dos novelas de Manuel Podestá (en este caso terminadas) que esperaban su pronta publicación. Justamente en *Tribuna* comenzaría a aparecer días más tarde *Alma de niña*, una de estas novelas.<sup>20</sup> Así, en este intercambio entre los diarios, la misma competencia que desataba los conflictos internos al proyecto sugiere las aristas complementarias de un extendido mecanismo de promoción de las letras argentinas que, no obstante, se había originado en los límites de un pequeño grupo de viejos conocidos.

Pese a la presencia evidente de un objetivo en común, las relaciones entre *La Prensa* y *La Nación* tampoco eludían la competencia. El mismo 20 de julio, con el título “Novedad un poco antigua” este último diario ponía en aviso a sus lectores acerca de la inexactitud de una información sobre la actualidad literaria provista por su colega; por medio de una detallada reseña, el texto se encargaba de poner en su lugar la obra del general Mitre (*La Pola*) que, de acuerdo con *La Prensa*, el autor había decidido publicar recientemente.<sup>21</sup> Con sarcasmo, el redactor ponía el acento en los cincuenta y dos años transcurridos desde la escritura de aquel drama al que,

---

<sup>19</sup> Se leía en “Movimiento literario” del 13 de julio: “Mariano de Vedia, robando momentos a su vida de periodista, prepara también otra novela, cuyo argumento es la lucha entre el amor que inspiran a una misma mujer dos hombres completamente distintos, por naturaleza, cuna y posición social”.

<sup>20</sup> El 13 de julio, “Movimiento literario” adelantaba los argumentos de *Matucha* y *Alma de niña*. La segunda de estas novelas comienza a publicitarse el 21 de julio en *Tribuna* y aparece a partir del 5 de agosto en el mismo diario.

<sup>21</sup> “Vida literaria. Un drama del General Mitre. La Pola”, *La Prensa*, 19 de julio de 1892.



decía, desde 1874 Mitre tenía “olvidado entre sus papeles destinados a ser quemados”.<sup>22</sup> En definitiva, esta réplica no parece muy distinta a la que desde la edición de esa misma tarde de *Tribuna* abarcaría también a *La Nación*. En los dos casos, se trataba de exponer hasta qué punto la necesidad de completar la columna literaria conducía a forzar la realidad.

Sin embargo, ninguno de estos desajustes internos impiden visualizar el trasfondo de estas secciones que inauguraban un discurso novedoso, forjado ante la presencia de un público que hasta entonces no había sido ni el destinatario de la crítica ni tampoco el lector imaginado para la literatura argentina. En esta búsqueda de conciliación entre los hombres de letras y el público de los diarios se advierte el reconocimiento de una serie de transformaciones que impulsaban a redefinir el alcance tanto como los objetivos culturales de la literatura argentina.

### **1.3. Joaquín V. González: anonimato y prédica**

Desde *La tradición nacional*, la figura de Joaquín V. González sintetiza excepcionalmente las condiciones que determinan la voluntad de dar aliento a la “vida pública de las letras”. Como señala Miguel Dalmaroni (2006: 60), en aquel libro González había propuesto “la invención de una literatura –ya no de una historiografía– que oficiara como una nueva versión del pasado; no porque prometiese un nuevo tipo de fidelidad a la verdad de los hechos, sino por su eficacia [...] para engendrar un sujeto colectivo identificado con la nación”. De este modo, en función de la necesidad de erigir los pilares de una identidad argentina, su programa establecía un rol preciso que –en provecho del destino nacional– deberían cumplir los hombres de letras. González colocaba en el pasado sus expectativas de integración cultural siempre que –al no contar todavía con las obras suficientes– la tradición de la literatura nacional se completara en el presente. Evidentemente, para llevar a cabo esta tarea se precisaba cumplir con un requisito previo como era el de promover la actualidad de la literatura argentina.

---

<sup>22</sup> “Novedad un poco antigua”, *La Nación*, 20 de julio de 1892.

En otras palabras, la prédica de *La tradición nacional* debía instalarse en un espacio de producción de literatura que, si no parecía el más promisorio para su desarrollo efectivo, podría acelerarse en su emergencia. En el rol que asume su autor hacia 1892 se puede detectar una actitud consecuente con este programa.

En la primera parte de ese año, González había participado de manera activa en las tertulias literarias que se desarrollaban en Buenos Aires, especialmente las de su amigo Rafael Obligado. Durante esos meses, mientras atravesaba un paréntesis en su carrera política, el riojano mantenía su empleo en la redacción del diario *La Prensa* en donde, además de firmar algunos trabajos, cumplía funciones como periodista anónimo. Junto a este dato biográfico, el hecho de que fuera el propio González quien se ocultaba detrás de la sección “Vida literaria” no resulta nada asombroso. Sí nos ofrece, no obstante, una evidencia más del carácter planificado de las secciones en el marco de la serie que concluirá en la polémica apertura del Ateneo. Pero además, al concentrarnos en su trayectoria individual en estos años, y desde la mirada retrospectiva hacia su libro de 1888, notamos que esa planificación –si bien articulada por un grupo de escritores– entronca con su propio programa nacionalizador en el que la literatura asume un papel central.

Al igual que en los discursos de *Tribuna* y *La Nación* con los que se abría la secuencia, González no sólo había hablado en 1889 y desde el espacio del periódico de un pronto “resurgimiento de nuestras letras” (y con esto había adelantado lo que ahora los diarios anunciaban como un hecho). Además, había advertido a la dirigencia del país, en 1888, acerca de los peligros que acarrearía la expansión de la literatura extranjera, postulando la idea de que las letras eran un elemento esencial para el perfeccionamiento de la nación. Este diagnóstico se acompañaba de una concepción acerca del “artista” (“literato” y “poeta” eran las otras dos palabras utilizadas para nombrarlo) encargado de mantener “la unidad del drama social” (1930: 18).

Como intérprete de las matrices culturales formadoras de la comunidad nacional, el escritor imaginado por González cumpliría una función indispensable que, en lo inmediato, se vincularía con las necesidades del Estado modernizador. Para esto, *La tradición nacional* había postulado un “sujeto [...] nuevo: una mezcla de genio artístico y arqueólogo o filólogo, es decir un cruce de romanticismo y

positivismo, de artista y experto, que apuntaba claramente a la subjetividad del escritor ‘moderno’” (Dalmaroni 2006: 61). Al reconstruir el puente que se tiende entre estos años de su trayectoria y el momento en el que González ocupa el Ministerio del Interior durante la segunda presidencia de Roca (hacia 1903), este crítico identifica una continuidad entre la escritura de *La tradición nacional* y el encargo al poeta (en este caso, el Lugones de *El imperio jesuítico*). De acuerdo con Dalmaroni, el hilo conductor entre uno y otro episodio se encuentra en una poética que, articulada por primera vez en este ensayo, expondría la relación mutuamente funcional que en Argentina se habría establecido entre literatura y Estado (o más precisamente: entre las necesidades estatales de construir ciudadanía en un momento sensible del proyecto modernizador y el propósito de instalar la figura del escritor-artista moderno). El encargo a Lugones muestra claramente la función de “mediador” asumida por González, quien entonces se muestra consecuente al adjudicar al escritor una función vinculada al refuerzo de la nacionalidad preservando al mismo tiempo las condiciones de su autonomía estética. Pero por otro lado, este episodio da cuenta de la continuidad de una concepción que González, a juzgar por el papel que cumplió como responsable de la sección literaria, acostumbraba a afirmar a través del manejo simultáneo de diferentes planos de intervención.

El 12 de enero de 1888, *La Prensa* había empezado a publicar en el espacio del folletín *La tradición nacional*, un meditado, extenso y significativo ensayo que, sin embargo, tanto su autor como los sueltos producidos por la redacción anónima del diario insistieron en presentar como un producto más de la fatigada labor del periodista.<sup>23</sup> Si, como lo ha demostrado Diana Sorensen (1998: 150), este libro se escribió bajo “la tutela textual de los escritos de Sarmiento”, otro de los sentidos en los cuales González supo retomar y capitalizar en un contexto muy diferente los rasgos singulares del autor de *Facundo* fue precisamente este: el de propiciar una combinación entre la urgencia de la escritura periodística y los alcances de un texto

---

<sup>23</sup> El 15 de septiembre, con el título “La tradición nacional”, un suelto anuncia la salida del libro. Allí se afirmaba la escritura folletinesca de este ensayo: “Podemos afirmar que lo hemos visto escribir la mayor parte de su libro, pues su redacción apenas iba una semana delante de la publicación cotidiana”

que apostaba a posicionarse como una verdadera intervención en el marco de la cultura argentina. Pero esta combinación (entre el anonimato y el ritmo febril del periodismo por una parte, y por otra entre el estudio meditado y la firma de autor) no implica únicamente un parentesco efectivo con el sanjuanino, sino también el perfil específico que González asumiría en estos mismos años. Más precisamente, se trata de un doble perfil (de intelectual y periodista) que en 1892 se convertiría en una pieza central del proyecto de instalación de la literatura argentina en el espacio público ampliado.

El 27 de julio una carta de Lucio V. Mansilla aparecida en “Vida literaria” de *La Prensa*, devela la identidad del redactor de esta sección.<sup>24</sup> Si tenemos en cuenta que para la época González ya era una figura visible de las letras pero también de la política nacional, el desdoblamiento que asume (escritor y objeto de la crónica, por un lado; periodista anónimo, informador, por el otro) nos advierte sobre las implicaciones de la alianza que se establece entre el espacio de “las letras”, representado especialmente por las tertulias, y el periodismo en proceso de modernización. Por un lado, porque ese desdoblamiento buscaba mostrar una separación de los roles del crítico-periodista y del escritor y, en consecuencia, darle forma a un espacio de prácticas relativamente autónomas en el ámbito de recepción extendida de los diarios. Por otro, porque el anonimato ocultaba justamente los límites estrechos del grupo de escritores que había decidido impulsar el desarrollo de una literatura por medio de la invención de su propia vida literaria.

Aunque sin duda se trata de un caso particular, es cierto también que el de González se encuadra dentro de algunas de las transformaciones más notorias que atraviesa en el campo cultural en estos años. Podríamos preguntarnos cuáles son esas transformaciones y coincidirían en buena parte con las marcas de esa doble

---

<sup>24</sup> El 26 de julio, en su columna de *Tribuna*, Mansilla se refería a una carta que él le había enviado a Joaquín V. González a propósito de *Mis Montañas* y expresaba su deseo de que González la publicara en *La Prensa* cumpliendo de este modo con “las leyes de la correspondencia literaria”. Así, Mansilla ponía al descubierto ante los lectores de ambos diarios la identidad del cronista de “Vida literaria”. Al día siguiente, esa carta iba a aparecer en la sección literaria de *La Prensa*, con una aclaración inicial en la que González retomaba la insistencia del autor de *Una excursión a los indios ranqueles* alegando modestia literaria como causa de la demora en la publicación puesto que (como podrá sospecharse) la carta elogiaba su libro. Sin embargo, el redactor de “Vida literaria” no perdía el anonimato ni el registro del cronista.

figura que el autor de *Mis montañas* asume en este momento: aquellas centradas en el “hombre de letras” que, frente al proceso de modernización y la expansión capitalista, comprende que las condiciones de enunciación han sido alteradas y que debe encontrar nuevas formas de legitimación (algo que González llevaría a cabo a través de su “poética estatal”); aquella otra sintetizada en el *reporter* en tanto trabajador de uno de los órganos de prensa que pronto, en paralelo con el crecimiento de las dimensiones de la ciudad, comenzarían a considerarse “grandes diarios” alterando el sentido que hasta entonces se le había dado a este adjetivo (y, en efecto, esta denominación ya no sería utilizada únicamente en referencia al tamaño de la hoja sino a una circulación y una presencia extendida en el espacio urbano ante un enorme caudal de lectores desconocidos). Por debajo de una y otra de estas transformaciones se encuentran los distintos factores que la historia literaria ha registrado como parte del proceso de modernización; fundamentalmente, entre ellos, la constitución de un mercado de bienes culturales cuya emergencia suele datarse en 1880. Tal como lo ha puntualizado la crítica literaria, este proceso sería fundamental como condición para el “nacimiento” de un sujeto –el escritor– que pronto justificaría la representación de una verdadera *vida literaria*. Sin embargo, al menos si atendemos al “momento 1892”, este cuadro no estaría completo si no contáramos con la combinación entre esos factores y las tertulias, una práctica que difícilmente podríamos considerar como novedosa.

## 2. Tertulias y “grandes diarios”

### 2.1. Sábados

Cuando tenía diecinueve años, después de haber completado su paso por las aulas del Colegio Nacional, Rafael Obligado inauguró el hábito de recibir en su hogar a algunos amigos con el objeto de cultivar su afición a las bellas letras. Al comienzo, estos encuentros consistían en una reunión semanal frecuentada por unos pocos estudiantes de derecho y medicina. Carlos Vega Belgrano, Calixto Oyuela, Gregorio Uriarte, Martín Coronado y Ernesto Quesada, entre otros, se juntaban todos los sábados en su casa para comentar y discutir las novedades “literarias” nacionales y del extranjero (Hernández Prieto 1978).

Originada en vínculos de sociabilidad estudiantil, esta forma de encuentro que adoptó el nombre de “tertulia”, se distinguió por tres componentes centrales: su carácter privado, la presencia de un grupo relativamente cerrado y regular y, finalmente, su objetivo “literario”. Si bien no existe ninguna fuente que indique que se trataba de una costumbre muy extendida, hacia 1870 este tipo de espacios domésticos de sociabilidad dedicados al esparcimiento intelectual tampoco era desconocido en Buenos Aires. Más o menos por estos años, Vicente Quesada ubica en “la sala de recibo” de Miguel Olaguer Feliú una “tertulia íntima de personajes distinguidos” en la cual participaba un grupo de hombres especialmente interesados en la colección y el estudio de documentos históricos. Según Quesada (1990: 280), se trataba de un “círculo [...] no muy numeroso” pero “selecto”. Sin embargo, esto no significa que la mayoría de sus miembros se dedicaran prioritariamente a tareas intelectuales. El relato de Quesada es sintomático: Olaguer Feliú recibía a Juan María Gutiérrez (“el patriarca de aquella sociedad”), una figura que parece justificar la importancia de esta tertulia. Pero, aunque por ese lugar pasaron algunos otros activos intelectuales de la época como el menos asiduo Carlos Guido Spano, Antonio Zinny (quien “hacía de vez en cuando sus apariciones”) y Ángel Carranza (quien “fue también algunas veces”), en realidad su descripción está poblada de

“aficionados”.<sup>25</sup> En principio, esta misma calificación podría caberle al grupo de jóvenes que formaban parte de los “sábados” de Obligado en los primeros años de la década de 1870. Sin embargo, la persistencia de estas reuniones cambiaría la condición de una tertulia dentro de la cual dos décadas más tarde se reconocerían algunos de los hombres de letras más destacados de Buenos Aires.

Según el recuerdo de uno de los participantes de este momento inicial, los temas que se discutían en la tertulia de Obligado eran “el último discurso parlamentario, el libro recientemente aparecido, o las páginas nutridas de enseñanza, y modelo de estilo literario, publicadas en la *Revista del Río de la Plata*” (Uriarte 1911: 262). La mención de esta revista dirigida por Juan María Gutiérrez, Vicente F. López y Andrés Lamas<sup>26</sup> es importante para observar la presencia de algunos intereses que desde el principio, bajo el influjo de su anfitrión, caracterizaron el perfil de estas reuniones. Como el resto de los participantes de los “sábados”, Obligado era uno de esos “hombres de cultura” que crecería “a la sombra de los prohombres de la patria” de la generación del 37 (Bruno 2011: 14); hombres nacidos durante el rosismo y en la década de 1850 que la historiografía literaria y cultural ha clasificado generalmente bajo el amplio rótulo de “generación del 80”.<sup>27</sup> Pero en su caso, esta condición intelectual signada por el peso de aquellas figuras se volvería literal. De hecho, se concentraría sobre todo en un nombre (Esteban Echeverría) y en la voluntaria continuidad entre su poética y algunos de los tópicos elaborados durante el romanticismo. Representada como un modelo del tipo de

---

<sup>25</sup> Por ejemplo: “Don Ignacio de las Carreras, si no fue un hombre de letras, era un amigo de los bibliógrafos...” (Quesada 1990: 282); “José Nicolás Jorge, coleccionista infatigable, concurría a veces a las tertulias en la mañana, para hablar de sus colecciones, hacer sus canjes y completarse recíprocamente los periódicos.” (282); Francisco Basabe (...) tenía una memoria muy feliz y si no fue un hombre de letras, era competente para juzgarlas y estimarlas (...)” (283); “El doctor don Adolfo Peralta, médico y profesor en la escuela de medicina... (283); Jaime Arrufó”, agrimensor. “No sé si escribió algo en su carrera laboriosa...” (283).

<sup>26</sup> La *Revista del Río de la Plata* (1871 y 1878) fue la última publicación dirigida por Juan María Gutiérrez (1809-1878). En sus páginas Gutiérrez publicó su estudio sobre Juan Cruz Varela (1871) y adelantó varios segmentos de la edición las *Obras* de Echeverría (1870-1874).

<sup>27</sup> Paula Bruno se refiere a Eduardo Wilde, José Manuel Estrada, Paul Groussac y Eduardo Ladislao Holmberg, las cuatro figuras a las que dedica su estudio. Para una revisión exhaustiva del concepto “generación del 80” se puede ver también Bruno 2007.

actividad intelectual a la que estos jóvenes aspiraban, la *Revista del Río de la Plata* permite observar una de las inflexiones que la tertulia de Obligado mantendría a lo largo de los años: su referencia al pensamiento que aquella generación había elaborado sobre una lengua y una literatura nacionales; es decir, un nacionalismo cultural que, matizado por otras posiciones, se inscribía explícitamente en esa tradición.

Este mismo perfil se mantuvo cuando se inauguró la Academia Argentina de Ciencias y Letras, una entidad que pese a haber cumplido con los requisitos que suelen indicarse para el surgimiento de una asociación, en sus casi seis años de existencia apenas pudo distinguirse del marco amigable de las tertulias. La Academia comenzó sus actividades el 9 de julio de 1873 y “se propuso como principal objetivo configurar un movimiento cultural de carácter patriótico” (Lauria 2014: 101). De acuerdo con las características de la forma asociativa, sus integrantes establecieron un reglamento y eligieron a sus autoridades; definieron como su objetivo general “estudiar, proteger (sic) y difundir en la República las ciencias, las letras y las artes”, y difundieron un programa de actividades. Sin embargo, el hecho de que las reuniones nunca dejaran de celebrarse en la casa de Obligado una vez por semana, los sábados entre las 8 y las 12 de la noche, sugiere que la transición hacia el modelo asociativo fue limitada.<sup>28</sup>

En realidad, al igual que los “sábados” anteriores, las reuniones de la Academia parecían encuentros especialmente destinados a pasar “deliciosos momentos de expansión fraternal e intercambio de ideas” (García Mérou 1915: 263). Sin embargo, durante los años en que funcionó la asociación, las tertulias incorporaron un elemento que puede interpretarse como una reorientación de su lógica de funcionamiento. Hacia la década de 1880 la lectura de trabajos por parte de los mismos participantes y la crítica posterior del resto de los asistentes se había

---

<sup>28</sup> La Academia Argentina de Ciencias y Letras tuvo sus estatutos y autoridades, se organizó en secciones (Ciencias físico-matemáticas, Ciencias sociales, Letras y Bellas Artes) y emprendió algunas iniciativas de carácter institucional (especialmente, su *Diccionario de Argentinismos*, considerado como un proyecto prioritario en esta asociación de perfil nacionalista); pero no propició el ingreso de individuos por fuera de los vínculos informales ya constituidos (es decir, no alcanzó a cumplir exactamente con el principio de libre asociación). Para la historia de la Academia, véase: Lidia F. Lewkowicz, “Academia Argentina de Ciencias y Letras”, en Castagnino 1967: 63-103, y Lauría 2012.



convertido en la práctica dominante de los “sábados”. La actividad central de cada encuentro consistía en la presentación de un texto recientemente terminado o en preparación. Una vez hecha la lectura por parte de su autor, el resto de los participantes pasaba a criticar la lectura. Eduardo Schiaffino, uno de los concurrentes de la época, recuerda de qué manera los contertulios afianzaban su sentido de pertenencia a una “comunidad de ideas” a través del ejercicio compartido del juicio literario. Frente a la crítica de sus compañeros, aquel escritor a quien le tocaba colocarse en el lugar del autor esperaba una sanción que en muchas ocasiones podía resultar definitiva:

Los autores que leían un soneto, un capítulo, un poema, un drama, pasaban por todas las ansias del acusado. No había respeto por nada ni por nadie, y desde el noble poeta, autor de *Santos Vega*, hasta el último debutante, todos eran pasados al tamiz de la crítica, sometidos a rudas aspersiones de agua fresca, entre alegres risas (Schiaffino 1933: 311).

Schiaffino pone de relieve la *igualdad* que asumían los participantes a través de este mecanismo que convertía la tertulia en un espacio controlado de publicación, es decir, en un espacio opuesto a la lógica impersonal del mercado. En este sentido, resulta fundamental el hecho de que las discusiones derivadas de la lectura afectaran directamente la decisión del autor de publicar o no el texto en cuestión:

Terminada por su autor la lectura de un trabajo –capítulo de libro, poesía o artículo de diario– se le discutía sin compasión. Hervía a borbotones el verbo; el crisol se elevaba del calor rojo al calor blanco; pero el resultado final y saludable era que toda obra sometida a su acción, salía depurada, cuando no resultaba *consumida* del todo (Del Solar 1920: 461).

De este modo, los participantes de la tertulia se convertían en jueces implacables, potenciales “cremadores” que facilitaban o impedían el acceso al periódico o al libro de aquello que se leía.

## 2.2. Ante la crisis: tertulias literarias hacia 1890

Para los primeros años de la década de 1890, los “sábados” de Obligado habían transitado un largo recorrido, con etapas de mayor actividad y algunos recesos. Sin embargo, ni los años transcurridos ni tampoco el paso hacia la formalización que había representado la Academia entre 1873 y 1879 habían alterado el espíritu de estas reuniones específicamente dedicadas al cultivo de las “bellas letras”. Planteada en un comienzo como un marco de encuentro entre un grupo de jóvenes estudiantes que se reunían para conversar, poco a poco se había ido transformando en un espacio de lectura de las propias producciones. Por lo demás, a lo largo de estos años la tertulia había mantenido los rasgos característicos de una práctica semiformal, es decir, diferenciada del modelo asociativo por la ausencia de un reglamento que mediara en el vínculo entre sus participantes y, al mismo tiempo, de cualquier fenómeno de sociabilidad espontánea.

Más cercano a la sociabilidad doméstica que había caracterizado a los salones de la primera mitad del siglo XIX, la tertulia de Obligado también se apartó de esta práctica en cuanto a la ausencia de la figura femenina y por el lugar que ocupó dentro de la economía del hogar. Es importante detenernos brevemente en estos dos aspectos entrelazados con los cambios más amplios que afectaron el lugar de las mujeres y, más específicamente, el papel que éstas habían jugado en el plano de la sociabilidad durante la primera etapa de la vida independiente del país.

En paralelo con la notable expansión de la forma asociativa que se produjo después de Caseros (Di Stéfano 2002: 134-156; González Bernardo 2007: 274-295; Sábato 2008: 389-392), se distingue con nitidez la divergencia cultural que había sellado el carácter “masculinista” de la civilización burguesa desde comienzos del siglo XIX.<sup>29</sup> Es Maurice Agulhon (2009: 103) quien, para el caso de Francia, traza

---

<sup>29</sup> Como señala Dora Barrancos, la delimitación de la esfera privada que en nuestro país se afianza desde la segunda mitad del siglo “significó una vuelta al sojuzgamiento de las mujeres, toda vez que les fue asignada, con mayor énfasis, la fundamental función de administrar la vida doméstica” (2007: 89). Es a partir de estos años que se refuerza el papel de la mujer en “el reino del hogar”, espacio donde se desenvuelve el poder del patriarcado. Barrancos explica este retraimiento de la mujer recordando que “los varones son los

un paralelo entre este fenómeno y los cambios en la estructura de los vínculos sociales que, luego de la revolución, llevaron al pasaje de la práctica jerárquica y aristocrática del salón a la vida más “igualitaria” del círculo.<sup>30</sup> En nuestro caso, si

---

verdaderos regentes de la intimidad; llevan al concavo de la vida doméstica la norma pública y, en sentido inverso, colonializan lo público con los intereses privados” (Barrancos 2007: 94-95). Como se sabe, la situación de inferioridad de la mujer encuentra su sanción jurídica con el Código Civil sancionado en 1869. En este sentido, como señala Juan Balerdi, la legislación fue una apuesta “a reconstruir un mundo fundado en un modelo social que desde hacía ya bastante tiempo se encontraba en transformación” (Balerdi 2003: 347), pero este mismo desajuste de la norma jurídica respecto de los cambios visibles en la realidad demuestra precisamente la búsqueda de afianzar el poder masculino. En cuanto a la participación de la mujer en la vida pública, en estos años su condena se extendió, como señala el mismo Balerdi, al terreno de las ficciones, como en el caso de *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, donde el personaje de la tía Medea “aparece como una suerte de alter ego mitrista de Mariquita Sánchez, por entonces volcada a las filas del urquicismo” (348).

<sup>30</sup> De acuerdo con la fórmula de Agulhon, “*La vida del círculo se opone a la vida de salón como una práctica más bien burguesa a una más bien aristocrática, como una práctica nueva a una más bien tradicional, como una práctica considerada importada (de Inglaterra) a una considerada nacional (vieja Francia), como una práctica igualitaria a una que implica una jerarquía*” (Agulhon 2008: 101; cursiva del original). A estos rasgos, Agulhon agrega el vínculo de concordancia o promoción que se habría establecido entre la retracción de la mujer hacia el seno de la vida privada (familiar) y la nueva estructura de sociabilidad que acompaña el fenómeno de colectivización de ciertas prácticas posterior a la Revolución francesa. La difusión del círculo, forma eminentemente masculina de sociabilidad, representa una expansión del vínculo asociativo similar a la que en la Argentina se promovió prácticamente desde el momento posrevolucionario pero que –en condiciones muy distintas a las de Francia- recién alcanzaría su concreción definitiva en la década de 1850, con la caída del gobierno de Rosas. En este punto, es preciso señalar las divergencias entre ambas evoluciones, puesto que la vida de salón en nuestro país –que en algunos casos había imitado a la francesa del siglo XVIII- adquirió una función paralela a la perspectiva liberal que veía en las asociaciones una expresión de los valores republicanos. Si bien no existen estudios específicamente dedicados a la relación entre estos salones y las empresas asociativas que surgieron en la segunda y tercera décadas del siglo, tales como la Sociedad Literaria de Buenos Aires (1822) o las dos sociedades de esparcimiento intelectual de la etapa posrivadaviana (la Asociación de Estudios Históricos y Sociales y el Salón Literario de 1837), las investigaciones que se concentran en uno y otro fenómeno demuestran que ambos compartían el ideal de una “sociabilidad culta” unido a la virtud cívica. Como señala Pilar González Bernaldo, la palabra “sociabilidad” llega al Río de la Plata con las dos acepciones provenientes de la revolución francesa, referidas a la virtud privada (civilidad) y a “una virtud de moral pública en relación con la idea de asociación, entendida como aprendizaje de la vida en sociedad” (González Bernaldo 2007: 110), lo que concuerda con el hecho de que “la nueva esfera pública emerge de la esfera privada” y permite explicar la confluencia de salones y asociaciones en un marco discursivo común que tiene sus raíces en el lenguaje de la cortesía: “A través de la valoración de la conversación que permitió justamente el surgimiento de una esfera pública en el dominio privado, en lo sucesivo, la civilidad –código relacional en la sociedad cortesana- servirá para definir las relaciones en esta esfera. En el Río de la Plata, el discurso de la cortesía cumple estas dos funciones” (110-111).

bien este fenómeno no implicó una declinación del salón como práctica distintiva de los sectores acomodados, es importante remarcar que sí se acompañó de un cambio en la naturaleza de la relación que en un principio esta forma de encuentro había establecido con la vida pública.

Como lo muestra el caso paradigmático de Mariquita Sánchez, desde el momento revolucionario la práctica del salón había tenido un peso importante, paralelo con el interés depositado por los sectores ilustrados en el ejercicio de la *civilidad* aplicado al desarrollo de la nueva nación. En aquellos salones por los que pasaron personajes ilustres de la historia nacional, la anfitriona cumplía un papel decisivo en la transmisión de una cultura del trato que, asociada directamente con el desarrollo de la virtud pública, se expandía a la totalidad del hogar, desde el mobiliario y la decoración hasta la propia estructura de la casa, especialmente diagramada en función de este propósito.<sup>31</sup> Para los años en los que se desarrolla la tertulia de Obligado, la vida de salón –donde la mujer seguía considerándose un “centro” indispensable– había pasado a cumplir otras funciones. Si bien en el seno de las clases altas todavía se consideraba que las mujeres debían estar dotadas de cierta habilidad para la conversación inteligente, su papel no trascendía el plano de la vida social en su sentido más estricto. Los preceptos difundidos entre las elites sociales planteaban una educación que las convertiría en “mujeres, madres y damas de salón” (Losada 2008: 128), pero esta última función no significaba que se tratara de ejercer desde el ámbito privado una influencia que pudiera impactar en el

---

<sup>31</sup> Graciela Batticuore (2011: 105-170) hace una reconstrucción minuciosa que abarca tanto los cambios edilicios como las innovaciones realizadas en el interior de la casa de Mariquita Sánchez especialmente durante el período rivadaviano, la etapa de esplendor de su salón. A su vez, incorpora esa reconstrucción en el marco de un examen más amplio de este personaje que quedaría asociado en el imaginario nacional al papel de la mujer patriota e ilustrada en el marco de la revolución de independencia. Considerando las características del ambiente político en cada etapa por las que atraviesa Mariquita, Batticuore demuestra la imbricación que se produce entre el contenido ilustrado, afecto a “*las ideas nuevas del siglo*” (127; cursiva del original) que caracteriza el ambiente político posrevolucionario y la voluntad de expresar el máximo nivel de civilización por medio de la introducción de la cultura francesa a través de la ornamentación, el vestuario, las maneras; en definitiva, todo el complejo despliegue que hace a “*la política del trato y la búsqueda de influencia que la dueña de casa logra ejercer sobre el prójimo*” (118; cursiva del original). Para un panorama más amplio sobre la mujer letrada entre 1830 y 1870, véase Batticuore 2005.

desarrollo de la vida pública.<sup>32</sup> Este cambio, que coincide con la autonomización de la esfera política, demuestra también la escisión de esta costumbre respecto de lo que se consideraba la “verdadera” práctica intelectual.

Por lo demás, tratándose de dos instancias de encuentro domésticas cabe considerar las diferencias que se establecieron entre los recibos masculinos de Obligado y aquellos salones en los cuales las letras habían jugado un papel central. En contraste con los escenarios en los que se desarrollaba esta forma de sociabilidad que los sectores ilustrados habían destinado al cultivo de la “civilización” (incluyendo sus manifestaciones más tardías como las veladas que en la misma década del 70 mantenía en Lima Juana Manuela Gorriti) (Batticuore 1999: 19-130), los lugares ocupados por la tertulia literaria se caracterizaron por la ausencia de artificios y formalidades. Obligado no utilizaba para estos encuentros los espacios más “públicos” de su casa sino apenas un sector que podía considerar de su exclusiva propiedad, al margen de la vida familiar: primero, una retirada habitación en el tercer piso de su casa paterna, y más tarde su gabinete o escritorio particular en el cual los contertulios, empezando por el anfitrión, podían fumar tabaco a su gusto.<sup>33</sup> Estos detalles son importantes, por un lado, porque permiten inscribir la

---

<sup>32</sup> Para la historia de los salones de la elite durante las últimas décadas del siglo, véase Losada 2008: 166-177. También pueden verse allí los contornos de las diferencias entre los sexos que rodeaban a esta práctica, disponiendo a la mujer en el lugar de anfitriona únicamente como correlato de sus funciones limitadas a la vida del hogar (“Capítulo III. Convenciones familiares, horizontes personales”, especialmente pp. 119-143)

<sup>33</sup> Al remarcar la diferenciación entre la camaradería masculina de las tertulias literarias y la vida social más amplia que Obligado compartía con su mujer, Federico Gamboa señala también la expresión de este contraste en el plano del espacio doméstico: “A pesar de ser, además de millonario en talento, millonario también en dinero, [Obligado] es la modestia andando, y en su gabinete de trabajo, atestado de libros y de unos bustos de yeso muy feos, *se olvida uno de que arriba, el hogar del poeta, es un palacio, donde suelen darse (y no empleo ‘suelen’ en el sentido de acostumbrar) fiestas de tono con los refinamientos y requilorios de rigor en las grandes casas.* En el gabinete, flota una atmósfera de simpatía; se siente uno a gusto hasta para lanzar la paradoja más descabellada, la más disolvente teoría, con la certeza de que Rafael, por más que se supone honradamente un creyente convencidísimo, no ha de enfadarse ni de poner mala cara; a lo sumo, y víctima de sus nervios –que lo traen siempre inquieto–, abandonará el asiento, encenderá dos o tres cigarrillos a la vez, y paseándose en la estancia, envuelto en humo, rebatirá con energías lo que acaba de manifestarse” (Gamboa 1907: 3; la cursiva es mía). Esto en cuanto a la casa de la Plaza San Martín (Charcas 637) a la que Obligado se había mudado después de su casamiento. La descripción del “departamento” en la casa de sus padres donde se habían celebrado inicialmente las tertulias (en Tacuarí esquina Rivadavia) aparece en García

tertulia literaria entre otros espacios de sociabilidad masculina de la época como los clubes sociales, con los cuales compartía algunos rasgos de afinidad pero también de competencia en virtud de los valores en que pretendía fundarse. Por otro lado, porque enlazan directamente con un aspecto decisivo para entender el prestigio renovado que la tertulia asumiría en la última década del siglo: la tácita pero firme exclusión de la política que su anfitrión había cultivado como una parte fundamental de su programa de nacionalismo estético.

A diferencia de la mayoría de sus pares de generación, Obligado había elegido dedicarse exclusivamente a la práctica de la poesía asumiéndola como una función no menos trascendente para el progreso nacional que la participación en la vida institucional de la república. El ejercicio del auto-mecenazgo le había permitido alcanzar, para los años en que llegaba a su madurez, una posición respetable y, lo que resulta más singular, incontaminada de cualquier circunstancia que no estuviera regida por la práctica poética. Tan destacable como el hecho de que todos los componentes de esa reputación se hubieran forjado sobre la base de la remisión a su obra, es que en ella figuraran también las alternativas de una conducta personal sostenida por los mismos principios patrióticos.

Con toda su tendencia a emular las costumbres de la Buenos Aires criolla en medio de las modificaciones introducidas por el proceso inmigratorio y la transformación de la fisonomía de la ciudad, la tertulia se convirtió en una de las piezas centrales de esta especie de fusión entre vida y obra. Esto explica que, a pesar del ritmo pausado con que se elaboraron sus poesías, Obligado poco a poco se convirtiera en un referente del papel que debía cumplir el hombre de letras en el contexto de la modernización y, ya en los años inmediatamente posteriores a la crisis del noventa, en una encarnación de los principios espirituales necesarios para la recuperación del país. Sobre la autoridad que le otorgaban tanto sus poesías patrióticas como la ética sobre la que éstas se asentaban, a comienzos de la última década del siglo Obligado renovó su carnet de anfitrión permanente de unas tertulias que entonces pudieron percibirse como un espacio de reserva de los valores

---

Mérou, 1937: 262-263. Para el lugar que le cabe al tabaco dentro de la sociabilidad masculina durante el siglo XIX, véase Agulhon 2009: 104.

morales. Fue entonces cuando ese distanciamiento de la política a favor del cultivo puramente “espiritual” que se había mantenido en sus reuniones literarias se tradujo en un capital específico que, acumulado durante dos décadas, coincidió con los ajustes axiológicos que se habían producido en el discurso público.

En 1889, el diario *La Prensa* todavía se permitía encontrar un signo alentador ante una inquietud que últimamente había ocupado su columna editorial. Vinculada de manera directa con el crecimiento del fenómeno inmigratorio, esa inquietud entroncaba con “el fantasma de una sociedad en disgregación” que en los últimos meses había ubicado la nacionalidad en el centro de las preocupaciones de los grupos dirigentes (Bertoni 2001: 17-18); pero también se refería la búsqueda excesiva de enriquecimiento material que advertía como un peligroso impulsor del individualismo. Frente al éxito alcanzado por los festejos oficiales del 9 de julio de ese año, este diario advirtió la posibilidad de un equilibrio entre el afán de riqueza de la población y el “crecimiento del espíritu patriótico” que pronto se volvería difícil de sostener:

La pasión del negocio absorbe la atención de cada uno y de la colectividad [...]. [Pero] este pueblo no se satisface con las riquezas materiales: Epicuro no es su maestro, ni Mercurio su dios. Se agita en la demanda de su enriquecimiento, con los bríos propios de su genial nerviosidad, pero no reniega de los principios que defendió con su brazo en lides titánicas y que afianzó sus instituciones tras prolongado esfuerzo y cruentos sacrificios.<sup>34</sup>

Poco tiempo más tarde no sólo se vería como inconcebible un acuerdo semejante entre el impulso material y el desarrollo de la vida cívica, sino que su divorcio se iba a convertir en uno de los principales puntos de referencia para la formación de “nuevo clima de ideas, menos claro que el de los ochenta, con rémoras del romanticismo y anticipos del espiritualismo” (Rocchi 2010: 601). Un clima

---

<sup>34</sup> “El gran aniversario” (editorial), *La Prensa*, 9 de julio de 1889. Para un análisis pormenorizado de las fiestas patrias que se desarrollan en estos años en medio del clima de preocupación y debates acerca de la nacionalidad, véase Bertoni 2001: 79-120. Los festejos de 1889 ocupan un apartado especial (pp. 95-110).

propicio, en definitiva, para que se afirmara el propósito de restituir a la poesía un lugar importante entre los valores de la sociedad, y para que esa búsqueda se hiciera plausible en su conexión con el nacionalismo conservador de Obligado.

Después de la crisis los diarios tomaron como propia la reflexión alrededor de las prioridades que debían guiar la construcción de un país “civilizado”. La crítica de la corrupción que se había apoderado de las prácticas políticas y la condena de las tendencias individualistas promovidas por el ingreso al mercado capitalista internacional, conformaron el clima adecuado sobre el cual se produciría la proclamación de un retorno de las letras argentinas. A mediados de 1892, junto con la idea de que se estaba produciendo en Buenos Aires una reactivación intelectual, los diarios más importantes comenzaron a alentar la sensación de que el centro de ese “resurgimiento” se encontraba en las tradicionales tertulias de Obligado y, por extensión, en otros recibos similares en los cuales habían empezado a alternar un número creciente de letrados. Habían coincidido muchos factores para que se produjera una modesta pero aun así notable expansión de esta práctica: la incorporación de unos cuantos extranjeros dedicados a las letras, casi todos ellos diplomáticos que habían traído desde sus destinos anteriores (europeos o americanos) el hábito de su participación en círculos sociales y literarios; el regreso de otros que, como Martín Coronado, se habían ausentado en los últimos años; la incorporación de algunos jóvenes entusiastas como Joaquín González y Federico Gamboa. Todos estos elementos contribuyeron al surgimiento de varias reuniones semanales forjadas sobre el modelo de Obligado.

Una de las sedes que alimentaron a este circuito fue la de Alberto del Solar, quien reconociendo el liderazgo de Obligado en este sentido, ofrecería una enumeración de sus invitados habituales. En su testimonio, narra de qué manera a su llegada a Buenos Aires en 1890 entró en contacto “con el grupo de intelectuales más selectos de la Capital”:

No tardé en ser invitado “al hogar de las letras”, como se denominaba a la casa de Rafael Obligado, con motivo de las tertulias literarias que allí tenían lugar regularmente los sábados por la noche, y a las cuales asistían –o asistieron después– los escritores más conspicuos de la época: Ricardo



Gutiérrez, Carlos Guido y Spano, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Joaquín V. González, General Lucio V. Mansilla, Juan Antonio Argerich, Martín Coronado, Mariano de Vedia, Lucas Ayarragaray, Nicolás Granada, Carlos Vega Belgrano, Carlos Zuberbühler; varios extranjeros, como Rubén Darío, el maestro español Juan José García Velloso –lector inimitable–, el colombiano Samper, el uruguayo Victoriano E. Montes, el mejicano Federico Gamboa, los diplomáticos chilenos ya nombrados [se refiere a Guillermo y Juan Gonzalo Matta], y, además, Adolfo Ibáñez, Eduardo de la Barra, Juan Agustín Barriga, Guillermo Puelma Tupper y tantos otros con cuyos nombres podría llenar más de una página (Del Solar 1920: 461).

Desde ya, debe tomarse con cautela este inventario que, como lo sugiere el propio Del Solar, corresponde menos a la existencia permanente de un grupo regular que a la condición hospitalaria de unas reuniones que admitían invitados circunstanciales. Aun así, la lista de nombres es representativa de la vitalidad de los “sábados” en los años iniciales de la década del noventa.

Para entonces, mientras que uno de los órganos de prensa celebraba la multiplicación de estos “recibos”,<sup>35</sup> el mejicano Federico Gamboa llegó a consignar, junto con su entusiasmo por la existencia en Buenos Aires de un “ambiente” donde volcar sus aspiraciones de escritor, el hastío que podía producir la rutina de su propia velada semanal:

No obstante que mi “martes” ha estado muy concurrido, principia a enfadarme la esclavitud que imponen tales tertulias, de las que, al fin de cuentas, poco se saca. Mucha discusión sobre temas baladíes o trascendentales; mucho afán de pasar por espíritu superior e ilustrado, para separarse después de media noche sin haber dado un solo paso positivo. Más que tertulias, simulan una función de fuegos de artificio: primero luces, muchas luces; entusiasmos, ruidos; luego, humo, cenizas, nada... (Gamboa 1907: 34)

---

<sup>35</sup> *Tribuna*, 24 de junio de 1892.

Inserto en una entrada del dilatado diario de escritor que Gamboa había empezado a escribir en Buenos Aires (la que corresponde al 19 de julio de 1892), este fragmento ofrece una pauta acerca de la difusión de esta práctica en los mismos días en que empezaba a tomar forma el Ateneo. Si, para ser justos, deberíamos referir al compromiso de Gamboa con este modo de encuentro durante su permanencia en la ciudad, no es menos importante contrastar su advertencia acerca de una puesta en escena del prestigio intelectual con la imagen pública que en los mismos días habían alcanzado unas reuniones consideradas como el más relevante signo de una “reacción saludable” después de un oscuro período del país.<sup>36</sup>

### 2.3. La prensa en el fin de siglo

En la historia de la prensa argentina suelen distinguirse tres momentos de “modernización” enfocados en las publicaciones periódicas diarias. El primero de estos momentos es el que se ubica alrededor de 1870, cuando una serie de innovaciones como la venta de ejemplares sueltos, el crecimiento de la importancia de los avisos, la “fiebre noticiosa” provocada por la guerra franco-prusiana y, más tarde, la contratación del servicio telegráfico indican la voluntad de acercar la prensa porteña al desarrollo de los diarios publicados en las grandes ciudades europeas y norteamericanas. Sergio Pastormerlo (2016) ha advertido que este episodio temprano de modernización, con todos los motivos que llevan a caracterizarlo como el ensayo de una prensa moderna, no implica sin embargo postular una continuidad con episodios posteriores”.<sup>37</sup> El tercer y último momento

---

<sup>36</sup> “Vida literaria”, *La Nación*, 8 de julio de 1892.

<sup>37</sup> “La ‘fiebre noticiosa’ supuso, en su breve duración, una fuerte aceleración en la historia de los diarios que, sin embargo, no tendría continuidad y puede incluso ser percibida como ilusoria. Los diarios porteños ensayaban, bajo la forma de la copia, una modernidad propia de los diarios que les servían como modelos (Pastormerlo 2016: 9). También Claudia Roman, refiriéndose a lo que suele considerarse como un hito (la fundación de *La Nación* y *La Prensa* en 1870 y su explícita voluntad de dejar atrás la prensa facciosa), subraya los límites con los que se encontró este programa: “En la Argentina, la década de que en 1870 se iniciaba con los reclamos de *La Nación* y *La Prensa* estuvo lejos de brindar las condiciones materiales y sociales para que los periódicos fueran consecuentes con este

de indudable modernización se produce ya avanzado el siglo XX y deja menos dudas en cuanto al cierre definitivo de un proceso –el de “los diarios del siglo XIX” y “su estrecha relación con la política” (Saítta 1998: 30)– al que sigue la instalación ya definitiva en Buenos Aires, hacia la década de 1920, del periodismo masivo y comercial.

Entre uno y otro de estos momentos, la última década del siglo merece un lugar entre estos episodios de modernización a raíz de por lo menos dos fenómenos que los contemporáneos pronto identificaron como un salto cualitativo con respecto a la prensa argentina anterior. Por una parte, la retirada (aunque no su definitiva extinción) del modelo de los “diarios políticos” habría marcado un cambio importante en el régimen de enunciación y en el tipo de circulación de los órganos de prensa; por otra parte, algunas innovaciones tecnológicas y administrativas configurarían, en correspondencia con el intento adecuarse a la demanda diversificada del Buenos Aires de fin de siglo, un proceso de racionalización de las que a partir de estos años empiezan a definirse como “empresas” periodísticas.

En efecto, alrededor de 1890 se ubica el comienzo de un desarrollo que se dispara hacia el siglo siguiente y que se traduce en una reducción del número de pequeños periódicos en función de una ampliación del circuito de influencia de los que a partir de ahora son percibidos como “grandes diarios”.<sup>38</sup> Me interesa describir algunos aspectos de este proceso protagonizado por los dos periódicos que en 1892 publicaron las secciones literarias no sólo para comprender mejor la publicación de estas secciones que, como se vio, consistieron más bien en un ensayo que ponía en práctica discursos y estrategias del periodismo moderno en un terreno en el que todavía faltaban algunas de las condiciones para su existencia efectiva. Además, la intención de este apartado es reconstruir un marco más amplio para enfocar el

---

programa. Como pocas veces hasta entonces, la puesta en circulación de un imaginario partidario y faccioso violento estuvo a cargo de esos mismos periódicos que lo impugnaban” (Roman 2010: 16).

<sup>38</sup> Como contrapartida de este crecimiento de la circulación de pocos diarios reconocidos por un público amplio se debe tomar en cuenta el fenómeno de la expansión sostenida que desde la década anterior venían teniendo las revistas y periódicos especializados. Sobre este punto: Román 2010 y Sábato 2008.

proceso de redefinición que atravesó la dimensión pública de las prácticas literarias en la última década del siglo.

### 2.3.1 “Impersonalidad”

Como se dijo, son testimonios de la época los que nos indican la existencia de un conjunto de transformaciones que afectan a la totalidad de la prensa porteña en estos años. Todos ellos coinciden en poner a la cabeza de este proceso a dos diarios que atraviesan el período anterior, para enmarcar los cambios en los signos de su supervivencia. Líderes del periodismo argentino a principios del siglo XX, *La Prensa* y *La Nación* llegarían en esos años a ediciones diarias cercanas a los 100.000 ejemplares (Saítta 1998), mientras que a mediados de la década del 80 –es decir, en el momento en que empezaban a perfilarse en este aspecto por encima de sus competidores– sus tiradas habían sido de aproximadamente 9000.<sup>39</sup> Una mirada sobre el proceso que se extiende en estos tres lustros nos acerca a la comprensión de aquellas novedades que intervienen en la democratización del consumo de los instrumentos simbólicos de la cultura letrada durante la última década del siglo XIX.

En 1897, al presentar el indiscutible liderazgo de estos dos periódicos, Jorge Navarro Viola diseñaba una línea de fractura que, dispuesta aproximadamente en el pasaje entre las dos últimas décadas, indicaba el camino hacia la modernización en el campo de la prensa. Guiada por el imperativo del “personalismo”, la prensa argentina anterior (que el autor ilustraba con ejemplos tomados del año 1878) había sido, invariablemente, un instrumento al servicio de los intereses de un grupo político, algo que determinaba tanto la limitada circulación de cada uno de aquellos periódicos como sus características internas. De acuerdo con esta reseña, hacia 1897

---

<sup>39</sup> De acuerdo con Ernesto Quesada, hacia 1883 los diarios más grandes de Buenos Aires tiraban un máximo de 5000 ejemplares. Entre ellos, decía, sólo uno (presumiblemente *La Prensa* o *La Nación*) llegaba a los 8700 (Quesada 1883). Sin embargo, a lo largo de la década las máximas irían ascendiendo año a año. De acuerdo con la información recabada por Adolfo Prieto, en 1886 había ya publicaciones con tiradas estimadas entre los 10000 y 12000 ejemplares diarios. Cfr. Prieto 2006: 34-36.

*La Nación* y *La Prensa* eran los representantes de la actualidad, que habían atravesado una transformación “paulatina y radical” vinculada al cese de las luchas políticas, y que habían sobrevivido “al transformarse en ciudad la gran aldea”: “*La Prensa* y *La Nación*, tras una vida de constante labor, han sabido sostenerse y llegar hasta nosotros, siempre a la cabeza, amoldándose perfectamente a las exigencias de un público nuevo, y progresando sin cesar durante sus veintiséis años de existencia”. (Navarro Viola 1897: 21)

Las características de la transformación que señalaba Navarro Viola, seguían la transición de una esfera pública reducida de acuerdo con las dimensiones del grupo letrado tradicional a una abarcativa, prácticamente generalizada y, por lo tanto, desjerarquizada; de acuerdo con sus palabras, “los diarios no se escriben ya para agradar a un hombre o a un grupo, sino para satisfacer las exigencias de información que reclama el público” (Navarro Viola 1897: 22). La tajante distinción entre dos esferas de receptores quedaba de este modo articulada no sólo en la nominación de una y otra (un hombre o un grupo / el público), sino también en los verbos que apuntaban a señalar diferentes usos del periódico, implícitos en los propósitos que se le adjudicaban a los diarios de uno y otro lado de esa línea demarcatoria (agradar / satisfacer).

La modernización representada por estos diarios se ilustraba según parámetros internacionales entonces bien reconocibles. Al igual que otros comentaristas de la época, Navarro Viola disponía los ejes de la transformación en función de dos modelos contrapuestos en el ámbito periodístico; así, *La Nación* y, sobre todo, *La Prensa* habían variado del tipo francés al norteamericano: es decir, de los extensos “artículos doctrinarios o de tesis” a la concisión informativa y del “diletantismo” al profesionalismo de sus redactores; del sistema de suscripciones al aviso comercial como soporte de una empresa en la cual el interés económico ya no aparecía como algo secundario. Una década antes José Ceppi (Anibal Latino), periodista de origen italiano que se desempeñaba en el diario de los Mitre, ya había señalado el predominio de la influencia anglosajona y, con él, una tendencia que le permitía hacer una proyección que adelantaba el registro de Navarro Viola:

Debe suponerse [...] que aumentando asombrosamente como aumenta, la importancia comercial de Buenos Aires, se dará cada día mayor atención a los avisos; en cuyo caso cabe esperar perfeccionen sus servicios los diarios favorecidos, porque un gran periódico es como una gran colectividad: no debe ni puede detenerse un instante, so pena de quedar rezagado en el movimiento universal de transformación y progreso (Anibal Latino 1984: 221)

En efecto, si para el año en que escribía Ceppi (1886) las columnas del diario *La Nación* se veían ya en buena parte ocupadas por avisos comerciales y su tirada era (según él mismo declaraba) de 13000 ejemplares, en los siguientes cuatro años estos dos indicadores se irían modificando con una notable intensidad: en el próximo año (1887) serían 18000 los ejemplares diarios de *La Nación* y *La Prensa*, y en 1890 el primero declararía, a partir de la noticia de una importante innovación tecnológica, su ampliación a 35000 (Prieto 1988: 37).<sup>40</sup> Como corolario de un desarrollo progresivo, a partir del 20 de agosto de 1893 *La Nación* presentaría sus primeras tres páginas ocupadas por avisos comerciales (Mogillansky 2004: 86).

Es un dato aceptado que 1877 es una fecha clave en la modernización del diario fundado por Bartolomé Mitre. A partir de la iniciativa de su administrador, Enrique de Vedia, ese año el periódico inauguró el servicio telegráfico europeo que lo distinguiría claramente entre el resto de los periódicos argentinos y latinoamericanos del momento. Como señala Julio Ramos, la capacidad informativa del telégrafo propició la racionalización de los lenguajes periodísticos, favoreció la profesionalización de su redacción, “estimuló la especialización de un nuevo tipo de escritor, el reporter, encargado de un nuevo ‘objeto’ lingüístico y comercial: la noticia”, y redistribuyó las tareas en la medida en que configuraba en sus páginas nuevas formas de diferenciación discursiva (Ramos 1989: 100). Ramos presenta este proceso de transformación como una serie de movimientos impulsados a partir

---

<sup>40</sup> Este crecimiento seguiría el mismo ritmo durante la década de 1890; para los primeros años de esta década, la capacidad de *La Nación* y *La Prensa* se mediría a través de los números especiales que lanzaban a propósito de algún acontecimiento de especial interés. Por ejemplo, en 1892 *La Prensa* declaraba que había tirado 50000 ejemplares a causa de las próximas elecciones. “Boletín del día”, *La Prensa*, 9 de febrero de 1892.

de rasgos tecnológicos; y sin duda, las modificaciones “internas” del diario son la consecuencia más importante de aquella innovación. Sin embargo, se hace difícil pensar en una determinación inmediata en este sentido. Más adecuado parece señalar que 1877 marca el punto de inicio de una modificación progresiva en la cual las transformaciones discursivas y aquellas propias del trabajo periodístico se fueron incorporando de forma gradual a partir de una diversificación de contenidos que comenzaba a atraer nuevos intereses y, por lo tanto, un nuevo caudal de lectores. Lo cierto es que a partir de la década del 80, el motor de las casi constantes modificaciones de este diario aparece representado por el requisito de satisfacción de un público numéricamente creciente.

En 1896, un estudio periodístico que recorría la historia de *La Nación* realzaba la importancia de 1877 para establecer el acceso de la prensa argentina a dimensiones inéditas en cuanto al tipo de circulación:

La gran circulación de *La Nación*, que llegó a sobrepasar en muchos de miles a la de los demás diarios argentinos, que hasta entonces se tiraban a cortísimo número de ejemplares, desproporcionado con la población, de modo que había muchos diarios pero no un gran diario, comenzó con su feliz iniciativa [...] de establecer un servicio telegráfico europeo con motivo de la guerra turcorrusa, que atraía fuertemente la atención del público; y que lo proveyó de noticias sensacionales, a pesar de lo sucinto de los despachos. Estos fueron siendo más completos cada vez, hasta llegar a las desmesuradas proporciones actuales, y como al mismo tiempo se perfeccionaban los demás servicios [...] la circulación fue creciendo paulatinamente, con etapas sucesivas y bien marcadas, acentuadas sobre todo en 1882 y en 1889, en que el tiraje alcanzó proporciones nunca vistas.<sup>41</sup>

De este modo, la incorporación del servicio telegráfico marca la decisión de atraer a un nuevo público al que *La Nación* iría absorbiendo para acomodarse al

---

<sup>41</sup> “La Nación”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, Año II, n° 80, 18 de octubre de 1896, pp. 1-7.

mismo tiempo a las exigencias derivadas de su heterogeneidad. Sin embargo, todavía en los primeros años de 1880 el diario de los Mitre compartía su importancia con periódicos que fundaban su prestigio en fuentes muy distantes de los signos de modernización técnica que empezaban a caracterizarlo; diarios que, como él, habían nacido –pero aún se mantenían, íntegramente– como “diarios políticos” (Duncan 1980). En este sentido, si es verdad que “aún a lo largo de las dos últimas décadas del siglo, *La Nación* continuó siendo un periódico muy híbrido, que mantenía vestigios del periodismo tradicional, a la par que modernizaba radicalmente su organización discursiva” (Ramos 1989: 100), es cierto también que para fines de la misma década del ochenta la notable distancia con los diarios “tradicionales” se fundaba en la dirección hacia ese público emergente, de ningún modo limitado por la pertenencia política que recortaba el interés de los lectores.

La separación de *La Nación* de su influencia política directa constituyó una apuesta conciente que, sin resignar la importancia de su figura fundadora, ponía el énfasis en la función innovadora de una empresa periodística acorde con los nuevos rasgos de la sociedad argentina. En 1886, Ceppi relativizaba el influjo que le correspondía a la personalidad de Mitre en el desarrollo presente del periódico, para acentuar el papel de sus progresos materiales:

Muchos creen que a la personalidad respetable y respetada del general Mitre, a su influencia, a su popularidad, a sus prestigios y a sus talentos débese en gran parte la fortuna de *La Nación*: algo indudablemente habrá contribuido; pero basta recordar un instante la historia del periódico, el trabajo y los esfuerzos que representan sus progresos, para persuadirse que éstos se deben, más que a todo, a una administración certera, al servicio telegráfico, a la redacción inteligente y bien dirigida, a los servicios especiales, al noticierismo extenso y de sensación, en una palabra a las iniciativas fecundas, a su confección, que, apreciada poco a poco por el público, le ha granjeado sus simpatías [...] extendiendo la fama del diario hasta colocarle a la cabeza de la prensa sudamericana (Anibal Latino 1984: 222-223)



Acaso por su condición de extranjero y de participante activo de la modernización del diario, Ceppi ponía de relieve el despegue que el mismo tomaba de su antiguo sustento –el prestigio de un caudillo político– al incorporar las expectativas de un público amplio. En cuanto a la elevación por sobre la mirada partidaria que se veía como una intención correspondiente a la modernización, todavía en 1897 el informe de la revista *Buenos Aires* destacaba como un rasgo central del diario “una imparcialidad humana pero creciente, que si no es hoy el ideal, va por lo menos muy lejos a la vanguardia de los que dicen aspirar a ella y se exhiben como habiéndola logrado”; y para demostrar la existencia de esta relativa imparcialidad señalaba un hecho que, aunque insuficiente para establecer esa caracterización, resulta indicativo de los cambios que se habían operado sobre la totalidad de la prensa argentina: “el hecho de que sus columnas hospeden escritos de hombres de las más diversas y hasta encontradas opiniones”.

Sin este tipo de matizaciones, un testigo directo de los sucesos de 1890, al caracterizar el papel de la prensa durante la revolución de julio, dice que *La Nación* y *La Prensa* “[r]epresentaban el advenimiento de un nuevo espíritu público, distinto del de los partidos y las personas” (Balestra 1986: 39). Al igual que Navarro Viola, Juan Balestra destaca el borramiento de la firma acreditada en el terreno de la actuación pública de acuerdo con el propósito de adaptación a las características de una nueva esfera de opinión: “Apartándose del carácter personal, agresivo y novelero, que tiene tanto mordiente en los pueblos jóvenes, habían introducido la forma anónima en el escritor, doctrinaria en el juicio y verídica en la información”.<sup>42</sup>

Se debe tener en cuenta hasta qué punto esta cuestión de la imparcialidad era un reclamo compartido que dirige los términos sobre los cuales *La Nación* disputaba con *La Prensa* su rango de adecuación a las necesidades del nuevo público. El 30 de julio de 1889, el periódico fundado por José C. Paz despedía a Adolfo Dávila, quien se apartaba momentáneamente de su cargo en la dirección. Para destacar su importancia en la historia reciente de la prensa argentina, el artículo

---

<sup>42</sup> Más adelante refiriéndose al reemplazo de la suscripción por los anuncios como fuente económica, Balestra dice de *La Nación* y *La Prensa* que “invirtiendo el principio de los cómicos de Cervantes, de ganar el pan con los muchos y no opinión con los pocos, habían sabido ganar opinión con los muchos para ganar el pan con los pocos...”.

le otorgaba a Dávila un papel en la modernización de la tarea periodística que se sintetizaba en una noción fundamental, la “impersonalidad”: “Ha trabajado en efecto, con eficacia por el triunfo de la idea que excluye en la caracterización de ese gran poder, la influencia de un personalismo injustificado, contribuyendo así a vigorizar la fuerza y el prestigio de la prensa anónima”.<sup>43</sup> Evidentemente, el rechazo de la directa intención político-partidaria que recordaba al periodismo faccioso, era el revés necesario de la presencia de un público diversificado que imponía aquella renovación; pero también era el correlato de nuevos modelos discursivos que por estos años ya habían comenzado a ponerse en práctica. Como se desprende de la cita, la “impersonalidad” no apuntaba tanto a una búsqueda de objetividad por parte de los diarios como a la desaparición de sus primeros planos de identidades reconocidas por su actuación pública, lo que implicaba una transformación en el estatuto de la firma en los diarios. Si bien al hablar de “el prestigio de la prensa anónima” como el correlato excluyente de este fenómeno, al igual que Balestra el redactor se refería a un cambio vinculado sobre todo a la adopción de modos “civilizados” en el ejercicio de la opinión, el anonimato formaba parte de una compleja recomposición que afectaría (o, mejor dicho, ya venía afectando) la concepción misma de las prácticas periodísticas en su relación con la escritura; y esto, no sólo en lo que respecta a la escritura entendida desde un punto de vista “técnico” o discursivo sino también en cuanto a la diferenciación en el espacio social de quienes ahora la ejercían como trabajo.

---

<sup>43</sup> *La Prensa*, 30 de julio de 1889, p.2.c.1.

## Intermedio amistoso (I)

### Políticas culturales, prensa y literatura nacional

“Mi pobre pueblo, lo temo, va a caer en manos de mercaderes, y habrán sido inútiles, sino perjudiciales, tres años de sacrificio por la moral, por la libertad, por el decoro”.<sup>44</sup> Escritas por Joaquín V. González, estas palabras conllevan un tono confidencial que se vuelve especialmente significativo si atendemos a la situación de su autor y al destinatario de la carta en que aparecen. La carta está fechada el 3 de octubre de 1891 y para entonces, González está a punto de dejar el cargo de gobernador de La Rioja que ocupa desde 1889, como resultado de las convulsiones que todavía están lejos de acallarse después de la crisis económica y de la revolución de julio del año anterior. El desasosiego con el que evalúa su precaria situación no está destinado a otro político; tampoco a un familiar, como parece indicarlo la efusión sentimental con que procesa los hechos que lo empujarán a su renuncia, sino a un amigo a quien cree poder confesar la crisis de su vocación política sin despertar en él, al mismo tiempo, la sospecha de faltar a su convicción patriótica. “Sólo a usted –le confiesa– puedo hablar de este modo, porque he tenido la alta honra de ser estimado por su selecto espíritu y comprendido y dignificado por su talento”. El destinatario de la carta es Rafael Obligado, quien a su vez busca adaptarse a esta inflexión subjetiva de los males del presente por medio de una creencia común, una creencia que podemos identificar con la literatura y que un año después de este intercambio epistolar daría por resultado la fundación del Ateneo de Buenos Aires.

A pesar de que no pertenecían exactamente a la misma generación, Obligado (1851) y González (1863) habían sellado una estrecha relación al publicarse *La*

---

<sup>44</sup> El intercambio epistolar entre González y Obligado puede leerse en el trabajo de Julián Cáceres Freyre, “Reflejos de una amistad entre poetas. Correspondencia entre Obligado y González”, *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, N° 17, 1963, pp. 163-176.

*tradición nacional*, un libro en cual el primero había encontrado como un eco de su propio proyecto poético. Allí, su *Santos Vega* había aparecido como el “esbozo radiante del gran poema de la pampa que se escribirá alguna vez” y él mismo, en línea con su propio personaje legendario y con Esteban Echeverría, como “el heredero legítimo de esas riquezas que iban desapareciendo de la memoria, arrastradas por los tiempos tempestuosos del progreso...” (1930: 104). Pero este ensayo no solamente le había ofrecido a Obligado la posibilidad de colocar sus propias composiciones en el tronco de una verdadera tradición enraizada en la continuidad de los siglos. Además, el autor de *Santos Vega* había podido encontrar allí una prédica que en sus líneas más gruesas –aunque con menor soltura e intensidad– él mismo había intentado desarrollar desde su juventud.

Entre otros motivos en los cuales se concentró la inmediata afinidad testimoniada por este libro, es posible que Obligado privilegiara una visión sobre el buen desarrollo de la sociedad argentina que lo hacía descansar en tres pilares de los cuales él mismo había sido su más decidido propugnador: la patria, la religión y el hogar. No obstante, si se tiene en cuenta la continuidad de la trayectoria del poeta, otras razones pudieron marcar la confluencia con su propio programa. Así por ejemplo en la búsqueda de una poesía elaborada sobre un fondo legendario; en la recuperación de un tono marcial que postulaba como vehículo de cohesión a los héroes nacionales; en el señalamiento de la diversa unidad a la que González hacía corresponder el desarrollo de módulos regionales, Obligado observó una justificación de su ideal literario. Sin embargo, es posible que esta sociedad no hubiera cristalizado del mismo modo si este libro no hubiera procurado inscribir la elaboración estética de la tradición en un presente concreto, marcado además por la urgencia que impulsaban los cambios acelerados de la modernización. Es decir, si la labor simbólica y material tendiente a reelaborar para la literatura el estatuto de un discurso originario propugnada en *La tradición nacional* no se hubiera proyectado en consecuencia con un destinatario concreto conformado por el público urbano.

Desde esta perspectiva puede leerse la siguiente respuesta de Obligado:

Como usted, estoy triste y desolado; siento como argentino desgarramientos sin nombre. ¡La patria, en la hora presente, se nos deshace entre las manos! ¡A trabajar de nuevo! Dávila, el otro día, se sonreía oyendo mis proyectos industriales, pidiéndome a la vez folletines literarios para *La Prensa*. Sí, está bueno, folletines literarios, pero a condición de que tales literaturas formen caracteres... en este país que se está quedando sin ciudadanos!<sup>45</sup>

La anécdota final precisa que se reponga alguna referencia: el riojano Adolfo Dávila, viejo conocido de ambos, es el director del diario fundado por José C. Paz en el que González había trabajado como periodista hasta su elección como gobernador y al cual volvería poco después de este intercambio epistolar. En cuanto a los “proyectos industriales” del poeta no son sino otra variable de los destinos alterados que se imponían en una circunstancia que él mismo observaba con la mayor gravedad. Como si la crisis lo hubiera llevado a convertirse en algo que realmente era, Obligado da a entender que no le había quedado otra alternativa que ocuparse de su producción rural.

Para haber pertenecido a una dinastía de terratenientes afincada desde el siglo XVII en la provincia de Buenos Aires, la figura pública de Obligado adoptó un perfil singular. Para él, la poesía había funcionado como el instrumento central de una suerte de transmutación simbólica. En ese pasaje, el provecho material que esta herencia le reportaba se había convertido en la explotación *patriótica* del mismo territorio. Por otro lado, a diferencia de otros hombres de su misma generación pertenecientes al patriciado, Obligado no contaba precisamente con una “prosapia fáctica guerrera” (Gayol 2008: 74); pero esta ausencia de un pasado que ligara su reputación a los destinos nacionales no lo llevó a figurar como uno entre otros representantes del capitalismo rural. Si, en cambio, había logrado forjar una identidad públicamente reconocida en base a la *convicción* (incluso más que al ejercicio) *de la literatura*, al menos por un breve lapso de tiempo –que coincide con la fecha de estas cartas– pudo ser considerado, con algo de ironía, como un “poeta

---

<sup>45</sup> Cáceres Freyre, *op.cit.* La respuesta de Obligado está fechada el 8 de octubre de 1891.

industrial”.<sup>46</sup> Entre otras cosas que el pasaje citado hace suponer es que este hecho era parte del descalabro general desatado por la crisis.

Sin embargo, lo más importante de la respuesta de Obligado frente a la gravedad de González es el pasaje que lo lleva directamente a la literatura nacional. En realidad, lo curioso de esa respuesta no es la adopción de este tema ante la desesperanza de su amigo; ni que coloque esta cuestión en apariencia secundaria como filtro a su visión de una crisis que había alterado las certezas sobre el rumbo del país con graves consecuencias políticas, económicas y sociales. (De hecho, podría decirse que el poeta no hace otra cosa que corresponder al interés excluyente sobre el que se había forjado esta amistad). Lo curioso –o mejor dicho, lo verdaderamente significativo– de la carta de Obligado se encuentra en la naturalidad con que esboza una respuesta a la crisis (tanto la general del país como la personal de González) enfocándola, no en la política, de la cual aborrece, sino en la inmediata presencia de un público lector: en “este país que se está quedando sin ciudadanos”, la misión de la literatura no podía ser otra que la de “formar caracteres”.

Sobre la base de un nacionalismo de cuño romántico, desde el comienzo de su trayectoria Obligado se había mostrado convencido de la función pedagógica de la poesía; y en virtud de esta concepción había identificado en los diarios más importantes de Buenos Aires un terreno especialmente estratégico para cumplir ese propósito. Esto lo había llevado a evaluar las posibilidades condensadas no solo en los contenidos de la literatura nacional sino también las que proveía el espacio del folletín como el vehículo de difusión que debía asegurar su eficacia. En un texto temprano, articulado en el tono admonitorio que caracterizaría sus escasas intervenciones públicas, Obligado había patrocinado un reemplazo de la literatura extranjera que ocupaba el zócalo de los diarios:

Hagamos la novela de la epopeya sin revelar la historia, demos relieve a esos héroes generosos de la República y así proclamaremos sus virtudes.  
[...] El folletín del diario es el primer elemento para iniciar la campaña.

---

<sup>46</sup> “Poeta industrial”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1891.

Debe pues, desterrarse para siempre la publicación de novelas europeas en aquella sección. La historia, el drama y la novela de América llenarán en lo sucesivo esa parte que tanto interés despierta en la universalidad de los lectores, cuando es bien servida.<sup>47</sup>

Cabe preguntarse si hacia 1877, cuando Obligado hacía este llamado, la posibilidad de “desterrar” a los autores extranjeros que dominaban el espacio del folletín podía considerarse todavía un proyecto viable. Lo cierto es que para 1891 parece inverosímil que este mismo propósito se mantuviera intacto. Por entonces, estaba claro que la literatura extranjera no ocupaba este espacio por motivos meramente mecánicos sino que su presencia se ajustaba a un sistema que los diarios porteños estaban perfeccionando aceleradamente. Este sistema que incluía la selección y traducción de textos al mismo tiempo exitosos y estéticamente estimados en su lengua de origen, empezaba a conformar, ya para estos años, un afinado proceso de importación.<sup>48</sup> Protagonista definitivo de este proceso, a principios de la década de 1890 *La Nación* se enorgullecía de mantener “al día” a los lectores porteños con las últimas novelas de Emile Zola. En una corriente progresiva marcada por la voluntad de sincronizar con la capital de la “república mundial de las letras”, este diario seguiría perfeccionando este recurso en un contexto de acelerado crecimiento del número de lectores. Al margen de que retrospectivamente este fenómeno validaba la alarma sobre la cual se fundaba su ensayo de la década de 1870, la situación parecía favorecer por parte de Obligado una resignada actitud con respecto a los alcances de aquello que consideraba como una verdadera literatura nacional.

Hacia la última década del siglo, cuando se habían afirmado las redes comerciales que sostenían la circulación de traducciones de textos de la literatura europea, el poeta tenía motivos para sospechar que la suya ya era una batalla

---

<sup>47</sup> *La Alborada del Plata*, n° 6, 1877. Citado en Batticuore 1999: 101.

<sup>48</sup> Sigo en este punto a Patricia Wilson, para quien la importación literaria no se reduce a la instancia de traducción sino que es un proceso más amplio en el cual “otras prácticas se van escalonando: la edición, la corrección, los prólogos –del editor y del traductor–, las palabras preliminares, la crítica, el relevamiento bibliográfico y, por qué no, las cartas de lectores en la prensa escrita” (2006: 662-663).

perdida. El primero y más evidente era la enorme disparidad de la oferta, algo difícil de contrarrestar por más que los diarios hicieran lugar a los textos de los escritores locales. Por otro lado, en su enorme mayoría las novelas de autores nacionales que se habían publicado desde comienzos de la década de 1880, lejos de amoldarse a aquello que el poeta imaginaba como “la historia, el drama, la novela de América” dedicados a elevar a los héroes del pasado, apuntaban a narrar un presente nada heroico. En este sentido, el impacto del naturalismo había marcado un límite claro para sus expectativas. No es difícil imaginar que la otra vertiente exitosa de textos nacionales que se había desarrollado entre las dos últimas décadas, las novelas de Eduardo Gutiérrez, significaba desde la perspectiva de Obligado algo todavía peor: una suerte de competencia espuria que afectaba directamente su propia versión del criollismo y el lugar que pretendía otorgarle en el proceso de nacionalización. Crisis mediante, todas estas señales no podían dejar de teñir de pesimismo el proyecto de Obligado de vincular lo que él consideraba como la verdadera literatura nacional con un público amplio y diverso a través del instrumento de la prensa diaria. No obstante, aunque en 1891 no parece tener la misma confianza que en aquel texto juvenil en el que abogaba por la sustitución de importaciones literarias, esto no implica necesariamente un decaimiento en sus convicciones. Y de hecho, revisar el trasfondo del intercambio con González permite matizar esta impresión.

Durante el período en el que se definió la hegemonía de estos dos periódicos (esto es, desde la segunda mitad de la década de 1880), al menos en su parte cultural *La Prensa* fue mucho menos estridente que *La Nación*. En lo que respecta a los textos literarios que en estos años ofreció a sus lectores, este diario conservó un perfil más bien discreto, al margen de las grandes novedades anunciadas por su principal competidor. Esta diferencia fue señalada por algunos historiadores de la prensa argentina, quienes coincidieron en identificar como el motivo principal de su amplia llegada su carácter predominantemente financiero: *La Prensa*, de acuerdo con esto, era el diario de los hombres de negocios, y por entonces los negocios estaban en auge en Buenos Aires. Sin embargo, esto no significa que en estos años este diario hubiera descartado la posibilidad de sostener una política cultural, ni tampoco que la literatura se mantuviera completamente ausente en sus páginas.



Incluso tomándola como una aislada decisión editorial, la publicación de *La tradición nacional* podría valer como una prueba de que este diario no se mantuvo completamente al margen de la problemática de la importación literaria. Pero si se revisan sus páginas en estos mismos meses (e incluso en un período más amplio que, con interrupciones, se extiende entre 1888 y 1892) puede encontrarse algo más; algo que recuerda, al menos como intención, al programa de sustitución de novelas europeas del joven Obligado.

En ese lapso, aparecieron en *La Prensa* una serie de textos (en su mayoría breves) que, mirados en conjunto, adquieren cierta sistematicidad: páginas históricas, memorias de gestas patrióticas y otros pertenecientes a ese “género intermedio entre la historia y la poesía” que González había denominado “literatura tradicional” (1930: 96).<sup>49</sup>

Ninguna evidencia involucra directamente a González como responsable de la publicación de estos textos, lo que no impide asociar su nombre a la presencia de, por ejemplo, “El Puma” de G.E. Hudson, “Tahuara” de Clorinda Mato de Turner o de las páginas seleccionadas de las historias de Mitre y López. En todo caso, aunque lejos de la epopeya de los Andes proyectada como el ideal, estos textos se acercaban a la “literatura patria” que formaba los materiales de *La tradición*

---

<sup>49</sup> Los títulos de autores argentinos publicados en *La Prensa* en este período son los de siguientes:

1888: 27 y 28 abril: “El puma” de G. E. Hudson; 8 mayo, “Tahuara” (tradición) de Clorinda Matto de Turner; 11 mayo, “Correspondencia del Chaco. Guerra contra los indios. Colonización” por J. V.; 30 junio, “De hombre a hombre (tradición)” de Clorinda Matto de Turner; 10 julio, G. E. Hudson.

1889: 1 enero: “Páginas de la obra inédita *Don Bernardino Rivadavia*” de A. Lamas; 2 enero al 17 de enero: *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, Vicente F. López; 18 de enero: “Literatura Nacional” de Joaquín V. González; 7, 24 de abril, 10 al 26 de mayo: “Batalla de Maipú (del segundo tomo de la Historia del General San Martín) (tomado de El Sud-Americano)” de B. Mitre, 9 de julio: “Congreso de 1816. Sesión del 9 de julio”.

1890: 3 al 9 de enero: “Un delincuente” de Manuel T. Podestá; 11 de febrero, “La ‘llamada del honor’. Recuerdos de la guerra del Pacífico (trabajo premiado en el Certamen Literario Nacional del Perú)” de Arturo Villalba; 2 de noviembre, *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*.

1891: 29 y 30 de mayo, “El Queche. Episodio de la guerra de la independencia” de José Juan Biedma; 31 de mayo: “El ministro Doctor Eneene” (*Quilito*) de Carlos María Ocantos.

1892: 18 de enero al 3 de febrero, 16 de marzo: “Mis montañas” de J. V. González; 11 de abril: “Carta al autor de Mis Montañas” por Rafael Obligado; 19 de marzo, “Mauricio. Un cuento de mi tierra” de Joaquín V. González.

*nacional*. Y en todo caso, este hecho vale como un registro de la complicidad de Obligado al contar, en su carta de 1891, la anécdota de su encuentro con el director de un diario que todavía no se había rendido a la reproducción de novelas extranjeras.

Hay algo más en esa carta que permite explicar la actitud de Obligado ante la situación crítica del país, y que da cuenta de una sensibilidad compartida; una sensibilidad que después del noventa había cristalizado como una necesaria revisión del proceso modernizador iniciado una década atrás y en la cual se combinaban el antimaterialismo y una impugnación al menos parcial de los valores que habían orientado el progreso. Se trata de que la posición de desventaja en la cual había quedado González como político se convierte, en la respuesta de Obligado, en una oportunidad. Obligado no sólo reafirma frente a su amigo el alto concepto de la misión del poeta que hasta allí lo había acompañado, sino que hace que ese concepto lo contamine todo en un movimiento en el cual se entremezclan lo público y lo privado. Por eso, no es exagerado leer en estas cartas el preámbulo del siguiente paso en la trayectoria del riojano. Aludiendo a su desventura política, le dice:

Digan lo que quieran los políticos liliputienses, abundantes aquí como allá, arrojen a paladas el barro de la calumnia sobre el hijo de los Andes: él será siempre el autor de *La tradición nacional*... y mañana el del *El cóndor*, ese libro que nos falta para decirnos dueños de una literatura propia, de un arte argentino.

Al calificar a González como el autor de *La tradición nacional* y de un libro futuro por el momento titulado *El Cóndor* (es decir *Mis Montañas*), Obligado cree ponerlo a resguardo de lo que para él representa una arena ubicada en las antípodas de la poesía.

Alejado de la capital argentina por las responsabilidades que había decidido asumir en el terreno de la política, González se sabía igualmente distanciado de este otro ejercicio al que confiaba la rehabilitación de los males de la nación. El paso siguiente es el que lo llevaría de nuevo a Buenos Aires poco después su renuncia a su cargo de gobernador. Allí, al menos por un tiempo, se acentuaría su dedicación

a las letras. Además de escribir su próximo libro, González participaría activamente de la formación del Ateneo desde las tertulias “tradicionales” y desde el periodismo “moderno”. En esta doble pertenencia se proyecta ya la historia de una asociación en la cual se ponen en juego las diversas confluencias que caracterizan al campo cultural argentino a fines del siglo XIX.

## Capítulo 2

### Polémicas y definiciones en los comienzos del Ateneo de Buenos Aires

La inauguración pública del Ateneo se produjo el 25 de abril de 1893. Sin embargo, el comienzo de su historia se remonta a algunos meses atrás. Como vimos en el capítulo anterior, el grupo fundador de esta asociación se centra en la figura de Rafael Obligado y en la red de relaciones que se conformó en las reuniones organizadas en su hogar durante los primeros años de la década del noventa. Por entonces, sus tertulias literarias habían ingresado en un período de “florecimiento”, y con la aparición de otras reuniones similares, en estos mismos meses se había conformado un modesto circuito en el que coincidían, además del grupo más cercano que por entonces se nucleaba alrededor del poeta, algunos latinoamericanos residentes en Buenos Aires. Paralelamente, hacia 1892, el entusiasmo del grupo regular que rodeaba a Obligado llevó, al menos por unos meses, a la multiplicación de “recibos” más íntimos, que se sumaban a las tertulias de otros intelectuales como Adolfo Carranza y Mariano de Vedia.

Fue en una de estas reuniones, organizada por el escritor y diplomático chileno Alberto del Solar, el 8 de julio de 1892, que surgió la idea de formar “un centro de carácter intelectual, con tendencias literarias, donde pudieran reunirse y acercarse cuantos cultivan o aman en nuestro país las letras”.<sup>50</sup> Según lo recordaría años más tarde, el propio anfitrión habría sido el encargado de presentar el proyecto en un encuentro al que asistieron Lucio V. Mansilla, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Carlos M. Urien, Manuel Mantilla, Federico Gamboa, Rafael Obligado, Adolfo Carranza, Carlos Vega Belgrano, Belisario Montero, Leopoldo Díaz, Juan José García Velloso y Domingo Martinto.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> “Vida literaria”, *La Nación*, 9 de julio de 1892.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Por aquella época nació, en una de las reuniones literarias que solían celebrarse también periódicamente en mi casa de la Plaza Libertad, la idea de fundar un Ateneo. Cábeme la honra de haber sido el primero en lanzar tal idea, acogida con general entusiasmo por nuestros amigos. Mis tertulios eran numerosos aquella noche. Habíalos invitado yo con el propósito de presentarles a un ilustre compatriota emigrado: el galano poeta chileno Eduardo de la Barra.

Acudieron todos muy amablemente a la cita. Después de una demostración elocuentísima de comunidad de ideas, resolvimos convocarnos para otra velada, con el propósito especial de tratar lo relativo a la fundación del Centro proyectado. Mis huéspedes expresaron el deseo de que esa reunión tuviera lugar en mi casa. Pero yo decliné la honra, juzgando que no me correspondía: la velada debía celebrarse, lógicamente, dado el propósito que la motivaba, en el hogar de un argentino.

Previsiblemente, el hogar en el cual se celebraría esa reunión sería el de Rafael Obligado, quien “poseía, a la sazón, su hermosa casa de la Plaza San Martín –hoy embajada de los Estados Unidos– amplia y adecuada para un acto semejante”. De acuerdo con la narración del propio Del Solar, esa reunión “fue animadísima” y contó con “todo lo más distinguido con que contaba entonces Buenos Aires” (Del Solar 1920: 463).

Sin embargo, aunque el entusiasmo que pronto rodeó a esta iniciativa parecía asegurarle un éxito inmediato, no sería nada sencillo concretarla. Ya se vio que desde junio, los diarios venían dedicando regularmente una serie de sueltos y artículos a las distintas tertulias, a los textos que allí se leían y a los libros “en preparación” declarados por sus participantes. Coincidiendo con el anuncio de la creación del Ateneo, desde el día siguiente al encuentro en lo de Alberto del Solar *La Prensa* y *La Nación* empezaron a publicar sus propias secciones literarias, un hecho que debe interpretarse como una campaña a favor de este proyecto surgida en el interior de las propias tertulias. Pero a partir de entonces se abriría también una serie de tensiones que, en vista del desarrollo de esta asociación en los años siguientes, pueden considerarse constitutivas de su historia.

Al comentar el proyecto, el cronista de *La Nación* dejó en claro dos cuestiones. Por un lado, que se trataba de continuar “en más vasta escala, las reuniones que se habían iniciado ya en varias casas particulares”; por otro lado, que todavía no había un acuerdo acerca del “carácter” que debía asumir el “ateneo o club literario” que se trataba de fundar.<sup>52</sup> Junto con el “cambio de escala”, esta indeterminación se traduciría durante los meses siguientes en una serie de cuestionamientos alrededor de la naturaleza del nuevo centro: ¿se trataba de un club de aficionados a las bellas letras?, ¿de una sociedad corporativa para defender los intereses de los escritores? ¿O acaso se buscaba oficializar un sistema de prestigios ya existente a través de una sociedad académica? Por otro lado, ¿cuáles eran los modelos extranjeros que tenían en mente sus promotores? Tanto como su contenido, importa remarcar las posiciones desde las cuales estas preguntas pudieron articularse en el pasaje que llevó de las tertulias privadas a la asociación. Porque, si bien las noticias publicadas por los diarios hacían suponer que se trataba de un gesto meramente formal, este pasaje haría visible el costado conflictivo de un proyecto que, con su amplia publicidad, había sacado a la luz los distintos significados alrededor de las prácticas intelectuales que confluían en el fin de siglo.

En este punto, conviene deslindar dos fenómenos que se producen alrededor de la fundación del Ateneo. Por un lado, es evidente que el proyecto se presentó como una ocasión para reabrir algunas discusiones que desde hacía algún tiempo formaban parte del ambiente cultural de Buenos Aires. Es esto lo que sucede con una polémica cuyos principios se remontaban al período romántico como es la referida al lugar acordado a la lengua y la tradición españolas en el marco de la cultura nacional. Cuando se hizo pública la iniciativa de crear un Ateneo, el debate sobre la lengua estaba latente en Buenos Aires. En ese momento, intelectuales de distintos países americanos estaban siendo interpelados para que se pronunciaran en torno a una autoridad en materia lingüística, y, en este marco, las posiciones alrededor del hispanismo de los hombres de letras argentinos (algunas de ellas ya explícitas y conocidas) empezaban a definirse públicamente. El acercamiento que algunos de los más destacados promotores del Ateneo mantenían con las posiciones favorables a la “reconciliación” con la antigua metrópoli llevaba a sospechar que la

---

<sup>52</sup>*Ibid.*

sociedad que se estaba proyectando podría ejercer alguna injerencia en este sentido. Si bien desde el comienzo el Ateneo se definió como una entidad abierta e igualitaria volcada al estímulo artístico e intelectual –lo cual lo mantenía lejos de la forma definida por la autoridad de un grupo de notables–, en un momento en el que comenzaba a advertirse la necesidad de ofrecer respuestas institucionales en torno a la cuestión de la lengua nacional, el anuncio de su creación no dejó de despertar una alarma entre quienes mantenían la imagen de España como enemigo de la guerra de independencia.

Por otro lado, el Ateneo se convertiría en el objeto de una polémica que, al menos en algunos de sus tramos, apuntaría a establecer una revisión general acerca de la actividad de los “letrados”. Esta otra polémica se proyectaría hacia el futuro al incorporar una figura que por entonces empezaba a consolidarse en el campo cultural porteño –el trabajador de la prensa– y, con ella, una serie de problemas estrechamente relacionados con el imaginario moderno del escritor. Como se vio en el primer capítulo, el espacio de la prensa diaria fue fundamental para que se produjera una promoción inédita de la actividad de los hombres de letras en Buenos Aires. Si bien los asistentes a las tertulias habían tenido una participación activa en este proceso, esto no había sido simplemente el resultado del voluntarismo de un grupo de letrados. Por el contrario, para que pudiera concretarse la “invención” de una vida literaria había hecho falta que existiera, además de los diarios en vías de modernización, una figura capaz de administrar las relaciones entre el espacio de las tertulias y la temporalidad de las noticias. Es en este punto que se vuelve relevante la profesionalización que habían alcanzado quienes escribían para la prensa, lo cual funciona como una precondition para la aparición de esa suerte de reporter literario que escribe las secciones especiales publicadas en esos días por *La Prensa* y *La Nación*.

Aunque se trata de un proceso cuyos signos iniciales pueden rastrearse con anterioridad, hacia la última década del siglo se encuentra plenamente delineada la formación de un tipo de periodista con una aguda conciencia acerca del trabajo que supone su participación en los diarios. Es entonces cuando quienes escriben para la prensa han alcanzado el suficiente nivel de estabilidad y especialización como para reconocerse a sí mismos como parte de un cuerpo que cuenta con sus propias formas

de agrupamiento y de jerarquización. Como se dijo, la presencia de este sujeto había sido fundamental para que a mediados de 1892 se produjera la articulación entre el espacio letrado y el público de los diarios y, en consecuencia, para que se pusiera en marcha una campaña de publicidad alrededor del Ateneo. Ahora bien, una vez realizada la reunión inicial, el lugar de los periodistas en relación con este proyecto se modifica drásticamente. Este cambio de signo se manifiesta inicialmente a través de un conjunto de intervenciones que cuestionaban el rumbo que había empezado a tomar la asociación. Si bien desde el punto de vista de la dirigencia del Ateneo esta serie de notas publicadas con seudónimos en los diarios más importantes de Buenos Aires sería minimizada en nombre de las jerarquías culturales, hay motivos para observar en ellas mucho más que una escaramuza aislada. Los artículos publicados por algunos periodistas como Juan Cancio (Mariano de Vedia) y Bruno (Gabriel Cantilo) serían considerados como parte de un injustificado movimiento de “oposición”. Sin embargo, estas manifestaciones no solamente venían a cuestionar desde el punto de vista del trabajador de la prensa las concepciones tradicionales que se encontraban detrás de la organización del Ateneo sino que además iban a adelantar algunos de los conflictos que pronto se volverían característicos de los escritores. Al poner las actividades de escritura en relación con el trabajo y al ubicar en primer plano la cuestión del dinero, estas intervenciones introdujeron la problemática de la profesionalización e insinuaron un imaginario que terminaría de instalarse en Buenos Aires a partir de la llegada de Rubén Darío.



## 1. La forma académica y el hispanismo como amenaza

Durante las últimas décadas del siglo XIX, España comenzó a adoptar “un claro proyecto de reconciliación con las ex colonias, dirigido principalmente a lograr nuevos acuerdos migratorios, pero [que] conllevaba importantes proyectos editoriales y económicos” (Díaz Quiñones 2006: 76). Esta política activa ante la pérdida del dominio colonial, que se volcó a reconstruir los lazos culturales con las naciones americanas, tuvo como su eje más constante la cuestión del idioma compartido. En el caso de la Argentina, el debate sobre la lengua estuvo lejos de ajustarse a un desarrollo lineal. Sin embargo, a medida que nos acercamos a los años finales del siglo, empiezan a observarse las características de un proceso que terminaría por marcar un definitivo “retorno a España”. Si bien este proceso se desarrolló “lentamente, por oleadas, con vaivenes, con figuras emblemáticas que representaron [una] nueva actitud” (Rubione 2006: 19), esto no significa que no puedan identificarse algunos hitos que marcan el viraje de los intelectuales argentinos con respecto a esta cuestión.

En lo que hace específicamente al tema de la lengua, la década de 1870 constituyen un momento central. Es en estos años que el gobierno español decide emprender, a través de la elaboración y difusión del discurso de la “unidad de la lengua”, “una forma de reparación del imperio colonial” cuyo principal instrumento consistiría en promover la fundación de Academias Correspondientes en los distintos países americanos (Ennis 2008: 144). En este marco, en un acto que suele considerarse como un punto de inflexión, entre 1875 y 1876 Juan María Gutiérrez había rechazado el diploma que le fuera ofrecido por la Real Academia Española.<sup>53</sup> La enfática respuesta de Gutiérrez venía reafirmar, cuarenta años más tarde, las posiciones que él mismo junto con otros intelectuales de la generación del 37 (Echeverría, Alberdi, Sarmiento) habían asumido “con respecto a la necesidad de

---

<sup>53</sup> Aunque la Academia lo había decidido a fines de 1872, el ofrecimiento le llega a Gutiérrez el 25 de diciembre de 1875. Su respuesta se publica el 5 de enero de 1876. Luego, a partir del 20 de enero Gutiérrez se cruza en una conocida polémica con el publicista español Martínez Villergas. La última de las diez cartas que firmó como “Un porteño” se publica el 6 de febrero.

que Argentina no heredara el atraso intelectual y el oscurantismo católico con que identificaban a la antigua metrópoli” (Dobry 2010: 31). Ocurrido en un momento en el cual muchos de los principales promotores del Ateneo iniciaban su participación en la vida cultural, este acto propiciaría entre ellos opiniones que, ya en su madurez, iba a comprometerlos como protagonistas del debate.

Para estos hombres que por entonces formaban parte de la Academia Argentina de Ciencias y Letras (como vimos, una derivación de los “sábados” de Obligado), el episodio protagonizado por Gutiérrez no pudo pasar inadvertido. Ninguna manifestación pública los involucra en el debate en estos años, lo que no quiere decir que no advirtieran allí un problema alrededor del cual, como hombres de letras, les tocaría alguna participación. De hecho, sin que esto implicara un pronunciamiento explícito sobre el polémico rechazo por parte de quien figuraba como uno de los referentes vivos de este grupo, los integrantes de la Academia Argentina empezaron a elaborar en esos mismos años una obra colectiva que valía como una posición sobre los vínculos lingüísticos con España. El *Diccionario de argentinismos* coordinado por Eduardo L. Holmberg, Anastasio Quiroga y el propio Rafael Obligado entre 1875 y 1879 tenía como objetivo “registrar las voces, palabras, frases, acepciones propias del ‘lenguaje nacional’ o del ‘lenguaje argentino’ que se empleaban con frecuencia en la literatura nacional (especialmente en la llamada *gauchesca*)” (Lauría 2012: 173). Aunque el plan de esta obra acordaba con un perfil nacionalista que los integrantes de esta asociación habían apoyado en su lectura de los escritos de la generación del 37, su concepción no respondía exactamente al programa de emancipación lingüística que Juan María Gutiérrez había prolongado recientemente en su argumentación. El *Diccionario* buscaba sistematizar el registro de las *particularidades* lingüísticas en el ámbito cultural rioplatense para lo cual se apoyaba en la poesía argentina como fuente de reconocimiento principal. Si bien es cierto que esto implicaba afirmar la existencia de una literatura propia y diferenciada, desde el punto de vista lingüístico la obra no conllevaba un ánimo rupturista. Por el contrario, a la par del esfuerzo por construir una tradición nacional, el *Diccionario* tendía a subordinarse a la norma erigida por España. Como dice Daniela Lauria (2012: 173): “(s)e trataba, en

definitiva, de un diccionario complementario, que acrecentaría el caudal léxico del idioma representado en el ‘diccionario oficial’ de la Real Academia Española”.

Tratándose de una obra frustrada, imaginada por un grupo juvenil, la inclinación prohispanista que esto comportaba podría relativizarse si en adelante algunos de sus protagonistas más destacados no hubieran mantenido posiciones coherentes con este programa. Ahora bien: cuando en el largo debate sobre la lengua nacional reapareciera la figura de Obligado, a finales de la década de 1880, la intención del *Diccionario* volvería más clara y definida; pero, sobre todo, regresaría acompañada por una voluntad explícita de articular un acuerdo entre la tradición argentina representada centralmente a través de los contenidos de su literatura y una lengua cuya autoridad última pertenecía ya indudablemente a España. En 1890, Obligado recibió el ofrecimiento del diploma y, a diferencia de Gutiérrez, no lo rechazó. El año anterior, en un nuevo intento por instalar una academia correspondiente en la Argentina, la RAE le había dado al diario *La Prensa* la excusa para consultar la opinión del poeta. En ese reportaje, que pronto generaría una polémica, Obligado había defendido la necesidad de integración con la institución española en términos similares a los que quince años atrás habían orientado la creación del *Diccionario de argentinismos*. El debate fue promovido por su amigo Juan Antonio Argerich, quien calificó como “antipatriótica” la aceptación por parte de Obligado de que se instalara una “sucursal”.<sup>54</sup> Para Argerich, se trataba de una actitud que traicionaba el espíritu de independencia cultural proclamado en su propia poética. Sin embargo, lo que más le interesaba era la discusión sobre la pertinencia de las instituciones académicas y especialmente sobre la injerencia de la Academia española en Argentina.

Aunque en el primero de los artículos que Obligado dedicó a responder a Argerich acusó al diario de haber desvirtuado sus palabras, su opinión por “la afirmativa” quedó ratificada desde el título de estas intervenciones. “Comienza usted por deplorar, si acaso fuera cierto, que yo haya dicho, según se afirma en un *reportaje* de *La Prensa*: ‘Creo que la soberanía de idioma pertenece a España, y *rendirle pleito homenaje es cumplir un deber filial*’. Según Obligado, lo publicado

---

<sup>54</sup> Juan Antonio Argerich, ““Por la negativa. La sucursal de la Academia”, *La Nación*, 6 de agosto de 1889.

por el diario no era exacto “en los detalles”, por lo cual empezaba rechazando lo de “pleito homenaje”. Sin embargo, aceptaba “la primera parte de la frase citada, es decir, la autoridad de España (no soberanía, precisamente) en la lengua castellana” (Obligado 1976: 69). Ninguna de las cuatro cartas de Obligado hizo otra cosa que reforzar este reconocimiento. Por otra parte, esta discusión motivó las intervenciones de Alberto del Solar, quien apoyó la posición del poeta desde la perspectiva del caso chileno y de Mariano de Vedia. La presencia polémica de este último, quien (siempre con su seudónimo Juan Cancio) abogó por un idioma “americano” apoyándose en la opinión de Gutiérrez completa un mapa de intervenciones que seguiría vigente dos años después.<sup>55</sup>

Como se sabe, la batalla por la lengua continuaría desarrollándose hasta bien entrado el siglo XX; y como también es conocido, tanto Obligado como otros de los hombres más destacados del Ateneo tendrían una participación central en este proceso hasta que en 1910 se oficializara por fin la creación de una “sucursal” argentina. Pero en 1892 este tema iba a inscribirse en un contexto más amplio de problemas entre los cuales se destacaba el de las formas de organización colectiva por parte de los intelectuales locales. Salvo por una intervención que en términos satíricos “denunciaba” la corrupción del idioma en que incurrían algunos letrados argentinos,<sup>56</sup> la cuestión de la lengua no apareció directamente en esos días. Sin embargo, esto no significa que alrededor de la organización del Ateneo estuviera ausente la preocupación por los vínculos culturales con España. Para algunos observadores del proyecto, la amenaza de que el Ateneo se transformara en algo parecido a una institución académica se vinculaba directamente con su composición inicial. Además del inmediato antecedente de Obligado, la estrecha relación que Calixto Oyuela mantenía con la comunidad española en Buenos Aires y su militancia a favor del hispanismo eran conocidas; Ernesto Quesada, quien había sido un testigo central de la Conferencia Inter Americana celebrada en Washington en 1890, apoyaba la idea de una alianza alternativa impulsada desde Madrid en

---

<sup>55</sup> La polémica entre Del Solar y Mariano de Vedia comienza con los siguientes artículos: Del Solar, Alberto, “La Academia española y los americanos”, *La Nación*, 25 de agosto de 1889. Juan Cancio, “Fundo mi voto (carta a Alberto del Solar)”, *La Nación*, 4 de septiembre de 1889.

<sup>56</sup> Inocencio Puro de Peranzules, “Epístola por las buenas letras”, *La Nación*, 8 de agosto de 1892.

rechazo a los pactos comerciales pretendidos por Estados Unidos; entre los miembros más destacados de las tertulias estaba además el profesor español Juan José García Velloso. Ya señalamos cuál era la posición de Alberto del Solar quien, al igual que Federico Gamboa, tenía su diploma de miembro correspondiente. Por último, el propio Guido Spano, elegido como presidente del Ateneo, había sido nombrado por la RAE dos años atrás junto con Obligado y Estanislao Zeballos. A esta indudable tendencia favorable a la “reconciliación” con España que se podía ver dentro del grupo que dirigió la iniciativa se debe sumar el contexto particular en el que se puso en marcha el proyecto del Ateneo: el de los festejos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América.

El esfuerzo del gobierno español por obtener un reconocimiento de su influjo cultural entre sus antiguas colonias implicaba una operación ideológica, simbólica y diplomática de amplios alcances que, como dijimos, ya llevaba dos décadas de iniciada. En los últimos diez años del siglo, este movimiento encontró un eco en las diferentes naciones americanas, entre otros factores, en virtud de las tendencias expansionistas de los Estados Unidos, que en ese entonces empezó a ser identificado como un enemigo común. La conmemoración del Cuarto Centenario fue una oportuna manifestación de la enorme campaña de “fraternidad” emprendida en esta coyuntura. Precedidos por “una cuidadosa elaboración de su sentido” que apuntaba a celebrar el heroísmo de la raza española (Bertoni 2001: 177), los festejos comprendieron una amplia serie de iniciativas (congresos, publicaciones, emprendimientos editoriales, etc.) que interpelaban a las figuras prominentes de cada nación hispanoamericana. En los meses previos a que se hiciera pública la idea de formar un Ateneo, los diarios de Buenos Aires se habían hecho eco de estas actividades organizadas por instituciones culturales ya existentes como la Academia y el Ateneo de Madrid y por otras especialmente creadas bajo el amparo del gobierno español. Mientras que los argentinos convocados para participar en publicaciones especialmente creadas con este fin aceptaban la invitación, en España se preparaban los actos centrales que tendrían lugar durante el mes del centenario. Es en el medio de estos hechos que aparece el anuncio de la creación de la asociación local.

En relación con el Cuarto Centenario, desde un punto de vista político-cultural el sentido que acompañaba a esta noticia podía interpretarse de diferentes maneras. Por una parte, el Ateneo argentino (como se lo denominó en un principio) representaría una necesaria integración de la intelectualidad del país en un mapa que estos festejos ponían de relieve. Desde esta perspectiva, se trataba de poner las letras argentinas a la altura de una tradición intelectual a la cual se le pretendía otorgar un lugar principal entre el resto de los países hispanoamericanos. El Ateneo sería entonces una institución cuyo carácter nacional se afianzaría incluso a través del mutuo reconocimiento y del intercambio con sus similares de habla hispana. Como se verá en el próximo capítulo, el refuerzo de una cultura nacional terminaría primando como faceta institucional de esta asociación una vez organizada. Sin embargo la creación de un Ateneo propio en el preciso momento en el que se llevaba a cabo el llamado a la unidad cultural hispanoamericana generaría otro tipo de especulaciones. Desde ya, la coincidencia entre los actos organizados desde España y la apertura de una asociación compuesta por algunos de los hombres de letras más reconocidos de Buenos Aires instalaría una alarma entre quienes rechazaban la posición dominante en este grupo con respecto a la cuestión lingüística. Independientemente de que los representantes del Ateneo no manifestaran la voluntad de establecer lazos institucionales con este propósito, el movimiento de fraternidad no dejaba de pesar en las advertencias sobre la verdadera forma que adoptaría. Pero estas prevenciones sobre el Ateneo tenían también una inflexión local basada en el carácter “exclusivista” que se observaba en la continuidad entre el grupo de las tertulias y las autoridades de la nueva asociación. Desde este punto de vista, incluso la ocasión del Centenario, para el cual habían sido convocados los mismos integrantes de este grupo como representantes argentinos, podía entenderse como una excusa para legitimar un sistema de prestigios establecido sobre la base de los vínculos articulados en el interior de un “círculo”.

En los artículos periodísticos que en estos días cuestionaron al Ateneo este riesgo apareció precisamente como uno de los puntos centrales. Una de las voces reconocibles entre las que alertaron sobre esta cuestión fue la de Mariano de Vedia, quien como vimos, dos años antes había participado de los debates sobre la lengua

nacional.<sup>57</sup> Pero la posibilidad de que el Ateneo encubriera la autopromoción de un grupo reducido de hombres de letras iba a reaparecer en más de una ocasión en el marco de un debate dominado por el tono burlesco. En una de estas intervenciones, alguien expresó irónicamente su adhesión al “centro de entretenimientos literarios” que se estaba por formar presentando un antecedente en el cual podía reconocerse la figura de Obligado. El autor, que firmaba como “Hugo Pan” recordaba: “En mis tiempos se fundó un aerópago por el estilo del que tratan de establecer ahora distinguidos hombres de letras, y sus ventajas fueron grandes”. Lo que describía a continuación era la creación de una sociedad de bombos mutuos que por medio de una publicación especialmente pensada para el caso no hacía otra cosa que sostener el prestigio de sus miembros de modo que “cada socio hacía respecto de los demás las veces de los loros de Psafón”.<sup>58</sup> Indirectamente, el artículo ponía en evidencia lo inadecuado de este sistema consagratorio en la actualidad, algo que –como en el resto de las intervenciones que aparecieron en los diarios en estos días– iba acompañado por la voluntad de restar solemnidad a la práctica de la poesía en Buenos Aires. En todos los casos, la sugerencia de que ese sistema era menos adecuado para la ciudad moderna en que se estaba convirtiendo Buenos Aires que propio de la mentalidad de la gran aldea se apoyaba en algunos rasgos reconocibles en las tertulias: los modos de transmisión del prestigio literario y el modelo restringido de participación se vieron entonces como características potenciales del Ateneo. Desde este punto de vista, se pensaba que el proyecto era antes que nada una reacción frente a los cambios que se venían produciendo en las prácticas de escritura en Buenos Aires.

En agosto de 1892, después de su negativa inicial, Miguel Cané aceptó públicamente su nombramiento en la comisión directiva de este modo: “No conozco los estatutos ni los reglamentos que se proyectan y creo que muy pobre será mi

---

<sup>57</sup> Como se verá en el último apartado de este capítulo, de Vedia sería uno de los nombres reconocibles entre los “opositores” al Ateneo. En su carta de respuesta a “Bruno” (Gabriel Cantilo) iba a relativizar el escepticismo que supuestamente se le adjudicaba sobre el destino de la asociación, pero sin dejar de señalar indirectamente el riesgo de que el Ateneo no tomara finalmente un carácter verdaderamente “público” (Juan Cancio, “Charla literaria”, *Tribuna*, 5 de agosto de 1892).

<sup>58</sup> Hugo Pan, “Sobre lo mismo. Mirémonos en ese espejo”, *La Nación*, 6 de agosto de 1892.

concurso [...]; pero si al fin y al cabo esos estatutos no son prácticos ni esos reglamentos consultan las condiciones de nuestra existencia actual y la idea fracaza (sic), siempre me será grato haber acompañado a hombres de honra y de inteligencia en el noble empeño de servir el ideal que les alienta en la vida”.<sup>59</sup> El autor de *Juvenilia* expresó su apoyo denunciando “el desencadenamiento inaudito de pasiones inexplicables” que se había levantado alrededor de la nueva asociación. Si bien al igual que los integrantes de la cúpula directiva de la nueva asociación (Oyuela en primer lugar), creía o prefería creer que el Ateneo se había transformado en el blanco de un “ataque” incomprensible e injustificado contra los poetas, Cané —quien nunca tendría una participación efectiva en el Ateneo— se refería a esta serie de artículos que habían convertido la flamante asociación en el centro de una polémica que a la larga sería fundamental para distinguir las nuevas representaciones y los nuevos modos de intervención que empezaban a presionar sobre el espacio letrado.

---

<sup>59</sup> La carta de Cané se reprodujo en la columna “Vida literaria” de *La Prensa* el 12 de agosto.



## 2. Una revisión del momento fundacional

Pero ¿quiénes eran esos “críticos” que habían llevado a Miguel Cané a retroceder en su negativa a formar parte de la dirigencia del Ateneo? Para responder a esta pregunta conviene seguir con cierto detalle las alternativas que en pocos días derivaron en el cuestionamiento público de la nueva asociación. Como ya se ha visto, desde un primer momento los diarios habían insistido en el carácter patriótico de una empresa que pondría a la Argentina a la par de las naciones civilizadas. Este acompañamiento desde los órganos de prensa más importantes de Buenos Aires se había sostenido a lo largo de los días ante un público que, según se descartaba, compartía la aprobación de un emprendimiento distinguido por su desinterés. Sin embargo, la unanimidad de este apoyo sólo se mantuvo hasta la reunión inicial que –con la carga de horizontalidad que convenientemente buscaban conferir a la asociación– los organizadores denominaron “asamblea”. Aunque ninguno de los testimonios que se dedican a recordar la historia del Ateneo ni los trabajos que más tarde han intentado reconstruirla dejan de detenerse en esta reunión, vale la pena repasar las líneas generales de un relato en el que coinciden estas versiones.<sup>60</sup> Sobre todo, vale la pena detenerse en un par de aspectos que todas ellas ponen de relieve para identificar allí algunos rasgos importantes que –siguiendo a Maurice Agulhon– se definen en la instancia de *formalización* por la cual se constituye toda empresa asociativa.<sup>61</sup> Es necesario, entonces, hacernos una serie de preguntas

---

<sup>60</sup> Del Solar 1920; Barreda 1927; Schiaffino 1933; Giusti, 1954; Suárez Wilson 1967; Requeni 1984; Malosetti Costa 2001; García Morales 2004; Laera 2007.

<sup>61</sup> Para el acercamiento a esta instancia que define el surgimiento de cualquier asociación, sigo las consideraciones de Maurice Agulhon en su trabajo sobre el círculo burgués. En esta perspectiva la asociación se define como una forma de sociabilidad de tipo *voluntario*, intermedia entre la familia y el estado, originada en “el paso del estadio informal [...] al estadio formal” (Agulhon 2009: 39); es decir: toda asociación nace como consecuencia de la organización de un grupo previamente existente, conformado de manera espontánea (ya se trate de un grupo de amigos que inicialmente se reúne en el hogar de alguno de ellos, de un grupo de habitués a un café que terminan formando en ese lugar una “sociedad”, de un grupo de aficionados a un determinado deporte que deciden formar un club). Más allá de que el círculo al que consagra su estudio no se restringe a un tipo de asociación intelectual, es muy significativo que el ejemplo propuesto por Agulhon para evaluar su formación histórica en el ámbito francés sea la Academia Francesa, un ejemplo de asociación bajo el

acerca del modo en el que se produjo, a partir de este primer encuentro, el pasaje de lo informal a lo formal: ¿quiénes participaron del proceso que llevó de la tertulia a la asociación?; ¿cuáles son exactamente las modificaciones que se producen en este pasaje?; ¿cuándo y por qué medios se articulan los rasgos fundamentales de la forma asociativa, es decir la participación voluntaria y su carácter igualitario? En especial interesa esta última cuestión, ya que es a partir de esos dos rasgos que puede evaluarse aquello que generalmente ha sido considerado como una particularidad del Ateneo; esto es, su carácter “intergeneracional”.

En efecto, una caracterización del Ateneo en la que coinciden todos sus historiadores es que este habría sido un espacio aglutinador de diferentes proyectos estéticos y diferentes figuras de escritor. En coincidencia con las características de un momento de la historia literaria y cultural en el cual la novedad de lo emergente se instala ante la persistencia muy activa de elementos tradicionales, el Ateneo se habría definido por la coexistencia entre los hombres de letras que todavía se mantenían ligados a los modos de la cultura letrada tradicional y algunos de los jóvenes escritores que, en su mayoría provenientes de la clase media, comenzaban a ensayar el camino de la profesionalización. Así por ejemplo de acuerdo con la formulación de Laura Malosetti Costa (2001: 352), esta asociación se definió como una “formación peculiar” que funcionó sobre la base de una “alianza” entre “nuevos” y “viejos” escritores. Sin embargo, si bien es cierto que el Ateneo fue un espacio de negociación entre hábitos culturales tradicionales y modernos, esta característica que lo convertiría también en un lugar privilegiado de encuentro y

---

absolutismo (y por lo tanto anterior a la expansión del círculo durante la primera mitad del siglo XIX) que sin embargo le permite recortar las que serán características específicas de esta práctica: el carácter igualitario entre sus miembros, la coincidencia de su florecimiento con la instauración de regímenes liberales y, precisamente, su origen en un grupo informal. Como recuerda Agulhon, la Academia surge de un grupo de hombres de letras que habían comenzado a reunirse en casas particulares fijando un lugar de cita semanal simplemente para evitar los contratiempos provocados por las visitas frustradas, dado que todos ellos vivían en distintos lugares de París. Luego de unos años de seguir esta costumbre, el grupo es cooptado por el cardenal Richelieu, quien decide oficializarlo. La resistencia de algunos de sus integrantes le ofrece a Agulhon argumentos para confirmar el vínculo histórico que se establecería más tarde entre la expansión del círculo y el régimen democrático: la Academia se formaliza ante la amenaza de prohibición de las reuniones que la preceden, y lo que explica la aceptación de los integrantes que inicialmente estaban en contra de su creación es que el grupo sólo podía continuar existiendo “bajo la autoridad pública” (Cfr. Agulhon 2009: 50-52).

debate entre lo nacional y lo cosmopolita, estuvo lejos de definirse en un primer momento. Propongo revisar el artículo de Roberto Giusti en el que se apoyan las aproximaciones posteriores y despejar algunos equívocos que allí se plantean alrededor de esta reunión inicial.

El 23 de julio de 1892 se realizó la “asamblea” que dejó oficialmente creado el Ateneo, con su presidente electo y una comisión directiva encargada de redactar los estatutos. En esa ocasión, Obligado dispuso el salón principal de su casa para que participaran, no ya la decena que como máximo solía asistir a sus tertulias, sino un número de hombres que superaba el medio centenar. Giusti ofrece una lista parcial de los asistentes para mostrar que la reunión tuvo un carácter amplio y “representativo” del estado de la cultura en Buenos Aires: “Fue –dice este crítico– una reunión muy numerosa. Asistieron a ella confundidas dos o más generaciones con la presencia de las barbas fluviales de Guido Spano”. A continuación, ofrece un listado de cuarenta y seis nombres entre los que se pueden reconocer –además de los hombres que entonces frecuentaban las tertulias– a músicos, pintores, hombres de la prensa y también a algunos de los escritores que más adelante formarían el grupo “juvenil” del Ateneo.<sup>62</sup> Y concluye:

En fin, concurrió *tout Buenos Aires*, todo o casi todo lo que la ciudad tenía de representativo en el campo de la cultura, escritores, artistas, músicos, aficionados a las letras, personas que no desdeñaban, al margen del ejercicio de la actividad profesional o política, el buen libro, el buen teatro, o la plática

---

<sup>62</sup> “Estaban presentes entre otros Lucio V. Mansilla, Lucio V. López, Ricardo Gutiérrez, Joaquín V. González, Martín Coronado, Norberto Piñero, Ernesto Quesada, Domingo Martinto, Calixto Oyuela, Carlos Vega Belgrano, Ramón Cárcano, Carlos Berg, Eduardo L. Holmberg, Adolfo Dávila, Nicolás Matienzo, Julio L. Jaimes, Marco Avellaneda, Francisco Soto y Calvo, Carlos María Ocantos, José Miró, Enrique Rivarola, Gabriel Cantilo, Daniel García Mansilla, Belisario Montero, Francisco Sicardi, Roberto J. Payró, Adolfo Orma, Carlos Zerbuhler, Leopoldo Díaz, Juan José García Velloso, Juan B. Ambrosetti, Manuel Carlés, Victoriano Montes, Luis Berisso, Ángel de Estrada, Enrique Larreta, Miguel Escalada, Augusto Belín Sarmiento, Julio Dormal, el mejicano Federico Gamboa, pintores como Augusto Ballerini, Ángel Della Valle, Eduardo Sívori, Graciano Mendilaharsu, Carlos Rodríguez Etchart, Eduardo Schiaffino, y algunos músicos: Alberto Williams, Julián Aguirre y Arturo Berutti” (Giusti 1954: 54). Confrontamos este listado con el que publica *La Nación* el 24 de julio de 1892 (reproducido en el Anexo correspondiente de esta tesis). De los 46 nombres mencionados por Giusti solamente 21 coinciden con los de la crónica periodística.

culta o ingeniosa. La presencia de Guido, alejado ya por la edad de estas reuniones, era inusitada. Faltaba la bohemia literaria; pero si exceptuó al autor de *La Bolsa*, José Miró, y algún otro –¿Fernández Espiro quizás?– ¿quiénes formaban parte de la bohemia porteña antes de la llegada de Rubén Darío, salvo algún cadete de Gascuña del periodismo? De esta tropa bisoña probablemente partían las flechas más o menos envenenadas que disparáronse desde el comienzo (Giusti 1954: 54).

Como señala el propio Giusti, para asegurar el éxito de la convocatoria, quienes participaron del encuentro en lo de Alberto del Solar habían acordado que cada uno de ellos confeccionara una lista de invitados,<sup>63</sup> un mecanismo que efectivamente permitió la incorporación de personas que jamás habían participado de las tertulias. Sin embargo, la “ampliación” respecto de estas reuniones privadas no parece haberse orientado en el sentido que el crítico le otorga. Para distinguir si efectivamente la “asamblea” comportó un cambio tan importante como el que Giusti le atribuye, debemos revisar la composición de esta reunión. En este punto, algunas diferencias entre el listado de participantes que presenta en su artículo y la nómina que apareció en la crónica periodística de *La Nación* aparecen como un indicio de que el crítico asimiló las características de esta reunión inicial al destino posterior de la asociación.

---

<sup>63</sup> La única lista de invitados que nos llega entre las que habrían elaborado los participantes de la reunión del 8 de julio es la de Lucio V. Mansilla. Aunque Giusti no la transcribe, se basa en esta lista para afirmar que la concurrencia fue “muy numerosa”: “Nada más que en la lista de Mansilla se leen 34 nombres...”. Sin embargo, de todos esos nombres son muy pocos los que se repiten en el listado que tenemos por concurrentes seguros a la “asamblea”. Mansilla había aprovechado su columna del diario *Tribuna* para citar públicamente a estas personas consideradas “como simpáticas a la idea de formar un Ateneo, círculo literario, o cómo se resuelva”. Estas son: “Dr. Francisco García, Dr. Antonio Crespo, Dr. Osvaldo Magnasco, Dr. Denaciano del Campillo, doctor Agustín Álvarez, Dr. Manuel Gorostiaga, D. Alejandro Sorondo, D. Trinidad S. Osuna, D. Juan A. Alsina, don Domingo Lamas, general don José Ignacio Garmendia, D. Justo S. Lopez Gomara, D. Rodolfo Araujo Muñoz, Dr. Dalmiro Balaguer, doctor Joaquín V. González, Dr. Marco Avellaneda, D. Eduardo Saenz, Dr. Lársen del Castaño, D. Florencio Madero, Dr. José M. Ramos Mejía, Dr. Enrique Revilla, Dr. Francisco Ramos Mejía, Dr. Bartolomé Novaro, Dr. Eliseo Cantón, Dr. José María Olmedo, Dr. Manuel B. Gonnet, Dr. Dámaso Centeno, Dr. Lucas Ayarragaray, Dr. Justiniano Posse, Dr. Arturo del Castaño, Dr. Rufino Varela Ortiz, Dr. Honorio Leguizamón, Dr. Alberto Martínez, D. Hector C. Quesada” (“Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 22 de julio de 1892).

En primer lugar, aunque Giusti consignó la presencia de los pintores, escultores y músicos, ninguno de ellos estuvo presente en la casa de Obligado, lo que se puede constatar más allá de la ausencia de sus nombres en los periódicos. Hasta el día de la asamblea, el Ateneo se había proyectado exclusivamente como un “centro literario”, y solo después de este encuentro se sumaron los artistas y los músicos a raíz de una moción realizada ese mismo día por Ernesto Quesada.<sup>64</sup> Por otro lado, es necesario revisar la presencia de algunos de los escritores nombrados por Giusti que no aparecen ni en las crónicas periodísticas ni en los testimonios posteriores. En este caso, dado que *La Nación* no presenta una lista completa, se hace más difícil sacar conclusiones. Sin embargo, algunos casos no dejan lugar a dudas. Por ejemplo podemos descartar la participación de Lucio V. López, quien no estuvo presente en la asamblea como Giusti lo indica y que (al igual que Miguel Cané) sería elegido como miembro de la Junta después de que ésta se constituyera en la misma reunión. Los casos de Ángel de Estrada, Enrique Larreta y Miguel Escalada, tres jóvenes escritores que el crítico consigna como asistentes, son más difíciles de definir. Giusti menciona estos nombres junto con el Luis Berisso, otro de los “jóvenes” que posteriormente rodearían a Rubén Darío, quien sí aparece mencionado en *La Nación*. Es cierto que no hay evidencias concluyentes, pero la posibilidad de que aquí también Giusti incurriera en un error nos lleva a revisar un aspecto fundamental de su reconstrucción. Porque, ¿no es sobre estos tres nombres y pocos más (muy pocos: dos o tres) que se sostiene su tesis sobre las “dos o tres generaciones” que en adelante permanecerá en la imagen del Ateneo como un espacio hospitalario que desde su misma constitución da lugar a los “nuevos”? Lo cierto es que la presencia de los jóvenes en esta asamblea, ya de por sí exigua, se vuelve todavía más dudosa.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> “A la indicación del Sr. Quesada de que se agregaran a las personas de la comisión tres más, que, respectivamente, representasen la escultura, la pintura y la música, se decidió encomendar la elección a aquella” (“Movimiento literario. –ATENEO ARGENTINO”, *La Nación*, 24 de julio de 1892).

<sup>65</sup> Para medir la presencia de esta generación tomo como referencia el año de nacimiento de Rubén Darío, 1867, que es el mismo del de los más jóvenes mencionados en el listado de Giusti. Entre ellos se incluyen Roberto J. Payró, ausente en el listado de *La Nación* y Daniel García Mansilla, cuyo nombre sí figura en el diario. También es segura la participación de Julián Martel (José María Miró).

En todo caso, se trata de subrayar la siguiente constatación, que no necesariamente contradice la hipótesis de la *coexistencia, intersección, pacto, alianza o convivencia* entre distintas posiciones estéticas y distintas figuras de escritor que habría sido característica del período en general y en particular del Ateneo: que la modernidad de la forma *asociación* precede a la modernidad de sus contenidos, introducidos de un modo paulatino después de finalizado su primer período, hacia mediados de la década. Es por esto que deben tenerse en cuenta las diferencias que se presentaron entre los primeros momentos y la etapa en la cual el Ateneo se consolidó según el modelo asociativo.

Tal como lo explican los historiadores que se dedican a estudiar el movimiento asociativo en Buenos Aires, para la década de 1890 este tipo de agrupaciones no solo abarcaba ya los diferentes espectros del espacio social consolidando un desarrollo que se había acelerado en la segunda mitad del siglo. En estos años, junto con la multiplicación de todo tipo de asociaciones se produjo un debilitamiento de la capacidad de cada una de ellas para “intervenir en los debates que referían al conjunto social”. Como señala Hilda Sabato al caracterizar la “creciente fragmentación” del universo asociativo que ocurría en estos años en las grandes ciudades latinoamericanas: “Las asociaciones parecían representar cada vez más los múltiples y variados intereses particulares de una sociedad civil que día a día se hacía más compleja” (Sabato 2008: 392). Los responsables del Ateneo se encontraron, así, ante un panorama muy distinto al que anteriormente había vinculado “naturalmente” a las elites letradas con la práctica del modelo asociativo. En virtud de sus objetivos y de la composición de sus cuadros directivos el Ateneo intentaría mostrarse como una asociación con un alto nivel de representatividad, capaz de cumplir una función significativa para el conjunto social. Sin embargo, a diferencia de muchas de las sociedades de esparcimiento intelectual que lo habían precedido, este propósito debía inscribirse en un contexto de diversificación que no permitía que su legitimidad se reconociera de inmediato. Pero hay algo más importante en relación con el panorama con el cual se encontraron los impulsores del Ateneo; y es que la tendencia a la especialización afectaba también a las propias prácticas sobre las cuales iba a constituirse. Esto explica las tensiones que aparecieron en su etapa inicial en torno a los modos de reclutamiento.

Puesto que no se trataba de una sociedad surgida de necesidades comunitarias o profesionales, las características que podían justificar la adscripción eran variables. Como en toda sociedad recién creada, la formación inicial había seguido la línea de una red de relaciones previamente constituidas. Este rasgo, que puede considerarse transitorio y, en realidad, inherente a la formación de cualquier sociedad, influyó en un principio en el clima de desconfianza que se formó alrededor de su supuesto carácter igualitario. Sin embargo en el caso del Ateneo existió también un motivo más resistente para que allí se establecieran jerarquías y exclusiones. Es claro que el carácter voluntario de la participación se encontraba en un principio limitado por la presencia de un grupo previamente constituido; pero lo más importante es que esto se combinó con una serie de definiciones implícitas alrededor de las actividades artísticas e intelectuales que pronto empezaron a encontrar algunas resistencias. A pesar de que los integrantes iniciales del Ateneo parecían confiar en la existencia de un consenso acerca de cuáles eran los límites de estas actividades, lo que rápidamente iba a quedar en evidencia es que ya no existía un criterio tan homogéneo al respecto. Las dificultades que el Ateneo iba a mostrar y que durante los meses de su formación se traducirían en “flechillas dispersas” a las que Giusti se refiere en el final del párrafo citado obedece justamente a la presencia de otras nociones acerca de las prácticas intelectuales y literarias que empezaban a hacerse visibles.

Como señala Alejandra Laera, la reunión inicial fue el testimonio de un “amplio gesto inclusivo”, pero también de los *límites* de ese gesto por parte de los hombres de las tertulias (Laera 2007: 21). Es importante detenernos en este momento de la reconstrucción de Giusti, porque es aquí donde sugiere la posibilidad de que en la “asamblea” quedaran expuestas algunas exclusiones. Es cierto que Giusti sólo reconoce las ausencias después de enfatizar lo abarcativo de la convocatoria y que al caracterizar al grupo que “faltaba” lo hace confusamente. Pero es significativo que sea entonces cuando habla de *la bohemia* condensando en este término todas las dificultades que le impiden asociar al Ateneo con alguna novedad: “Faltaba la bohemia literaria; pero [...] ¿quiénes formaban entonces la bohemia porteña antes de la llegada de Rubén Darío, salvo algún cadete de Gascaña del periodismo?”. Desde ya que en esta imprecisión resuena algo que puede

considerarse como propio de la “bohemia” argentina; una imprecisión que –como señala Pablo Ansolabehere– acompaña los usos de este término a lo largo del período de entre siglos y que traduce la posición conflictiva del escritor.<sup>66</sup> En este sentido, no es casual que quien reproduce este término sea un integrante de la generación posterior, que al retratar el ambiente literario y artístico en el que vivieron los años de su juventud, alrededor del 900, deberían lidiar con la ambigüedad de la “bohemia” como una figura tan problemática como deseable y necesaria para definirse a sí mismos como escritores. Lo importante en este caso es que al mismo tiempo que parece descartar la presencia de la “bohemia” en los comienzos del Ateneo, Giusti evalúa el papel que le correspondería, al menos negativamente; y que, en definitiva, al consignar su ausencia introduce la idea de que se trata de un fenómeno próximo a volverse visible. De este modo, su trabajo permite que el término retenga parte de su significación histórica al presentar a la bohemia como el signo de una irrupción.

Giusti estaría diciendo que en 1892 “bohemia” es algo que todavía no está cristalizado –y por eso no puede funcionar como referencia concreta (o sólo puede hacerlo débilmente: Julián Martel, “tal vez” Fernández Espiro)–, pero que al mismo tiempo *ya está teniendo lugar*. En otras palabras: desde una perspectiva histórica, “bohemia” es un concepto que sirve para indicar una *emergencia*. El clásico concepto de Raymond Williams sirve para comprender la articulación específica que se produce dentro del Ateneo como parte de las transformaciones que atraviesan las prácticas literarias en la última década del siglo. Si –como indica Williams– “el proceso de emergencia es un movimiento constantemente repetido y siempre renovable que va más allá de su incorporación práctica” (Williams 1988:147), “bohemia” representa ese movimiento a lo largo de la historia de esta asociación;

---

<sup>66</sup> En su libro sobre las relaciones entre literatura y anarquismo en la Argentina, Ansolabehere se refiere al “uso extendido de *bohémio* y *anarquista*”, sobre todo a partir de 1900. La “proliferación nominativa” en la que entonces ingresan estas palabras –dice–, mostraría su funcionamiento como “conceptos de época, términos que condensan una serie de rasgos, problemas, tensiones, que tienen que ver con los cambios operados en la sociedad argentina por el proceso de modernización iniciado en las últimas décadas del siglo XIX y que afectan la imagen del escritor hasta entonces predominante”. Y agrega: “Se trata de conceptos, podría aventurarse, a los que se recurre porque no hay otros capaces, como ellos, de describir mejor el nuevo estado de cosas que afecta y define el campo literario argentino de entre siglos” (Ansolabehere 2011: 141-142).



es –podemos decir– algo que señala “una preemergencia activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada” (Williams 1988: 149).

Como se verá más adelante, la palabra “bohemia” dentro del Ateneo funcionará sobre todo como un límite exterior: un modo de sociabilidad que no puede concretarse sino fuera de sus márgenes y que en algunos casos, incluso, se define en contra de este espacio. Ahora bien: con todo el haz de significaciones con que se va a desplegar en los años siguientes y con el componente de contradicción que nunca deja de afectarlo en sus usos, en el inicio del proceso que lleva a su proliferación, la bohemia es algo más determinado; es, en concreto, una señal de las transformaciones que atraviesan las prácticas de escritura en los años finales del siglo y que tienen su sede más visible en el campo de la prensa. Esto es algo que Giusti reconoce en el párrafo citado al sugerir que es desde allí, desde el campo periodístico, desde donde se articulan las críticas hacia el Ateneo.

No sería precisamente el autor de *La Bolsa*, Julián Martel (quien, como veremos, iba a intervenir en otro sentido), pero sí “algún cadete de Gascuña del periodismo” quien estaría detrás de esta “oposición” que iba a fundarse en un registro de las prácticas literarias muy diferente al registro dominante en los comienzos del Ateneo. Como dice Alejandra Laera, estos periodistas constituyen algo así como una avanzada de lo que sucedería más tarde en el interior de la asociación ya que:

Esos trabajadores de las letras a los que Giusti minimiza, y que son los que desde la prensa se opusieron al espacio del Ateneo frente al eco que le hicieron muchos integrantes de la elite en los diarios en los que colaboraban, pronto se convertirían, sin embargo, en parte del pelotón intelectual porteño proveniente de las filas del periodismo (Laera 2007: 21).

Lo que Laera señala con acierto es que el surgimiento de estos sujetos se debe vincular con un cambio concreto en la condición morfológica en el espacio social de “las letras”; un cambio cuya plataforma principal es la prensa en tanto espacio laboral pero también como espacio de afirmación de una serie de posiciones alrededor de las prácticas de escritura. Lejos de la visión de Giusti, esos

“trabajadores” no solamente tendrían algo que decir a propósito de esta asociación (y es lo que harían en los días posteriores a la “asamblea” apoyándose especialmente en un episodio protagonizado por el poeta Ricardo Gutiérrez). Además, iban a aprovechar la oportunidad para exponer su desacuerdo con las visiones tradicionales que conformaban la definición colectiva del escritor.

### **3. “Producir para vivir...” Periodismo, literatura, profesionalización**

En la asamblea inaugural del Ateneo Ricardo Gutiérrez, quien para ese momento era uno de los más reconocidos poetas de Buenos Aires, protagonizó una escena inesperada. Gutiérrez (cuyo nombre sonaba antes de esa primera reunión como el de uno de los candidatos a la presidencia) no pertenecía al círculo frecuente de Obligado, aunque sí había asistido esporádicamente a sus tertulias. Sin embargo, el prestigio ganado desde su juventud, cuando empezó a publicar sus poesías hacia 1860, lo había llevado a ser designado como uno de los tres oradores principales de la noche junto con el dueño de casa y con el “patriarca” Guido. En un discurso que incomodó a los organizadores de la reunión, Gutiérrez postuló que la nueva asociación debía tener como objetivos fundamentales la defensa de los derechos de autor y la demanda de remuneración del trabajo literario. Su propuesta consistía en otorgarle al Ateneo un “fin práctico”: “el de procurar a los literatos argentinos los medios para que su obra fuese respetada, para que los editores no pudieran disponer gratuitamente de la producción intelectual del extranjero y se viesan obligados a recurrir a los autores nacionales, pagándoles sus trabajos como se hacía en todas partes del mundo”.<sup>67</sup> La forma en que esta propuesta desentona con la intención dominante en el salón de Obligado podría evaluarse por la inmediata renuncia de Gutiérrez. Sin embargo, lejos de agotarse con esta negativa del “poeta médico” a formar parte de la comisión directiva, las cuestiones que sus palabras habían introducido seguirían gravitando durante el período de organización del Ateneo.

Escueta, formularia, casi evasiva, la crónica del diario *La Nación* consignó la renuncia de este modo: “El Dr. Ricardo Gutiérrez, que fue elegido entre los miembros de la comisión, no quiso aceptar el puesto, porque, no estando en conformidad con el carácter de la sociedad, se retiraba de ella y no asistía a la reunión sino como simple concurrente”.<sup>68</sup> Así como la noticia, la historia literaria iba a considerar la intervención de Gutiérrez como un episodio meramente

---

<sup>67</sup> *La Nación*, “Movimiento literario”, 24 de julio de 1892.

<sup>68</sup> *Ibid.*

anecdótico, para lo cual parece haber sido fundamental que su propuesta no tuviera consecuencias visibles sobre las posiciones vigentes en el campo cultural; que, por el contrario, su inesperado pronunciamiento “profesionalista” se resolviera con su salida de escena y con el silencio de los representantes más destacados del Ateneo. Sin embargo, no es en el ámbito de la poesía ni en el espacio más amplio en el que se definían las prácticas de los “hombres de letras” sino en otra zona del campo cultural de Buenos Aires donde debemos enfocar para advertir el efecto inmediato que provocaron sus palabras. Es en la prensa (y en nombre de una figura que, sin dejar de identificar allí su espacio de pertenencia, se dispone a hablar sobre la literatura) donde el discurso de Gutiérrez da lugar a la reflexión y donde permite imaginar otros modos de definir las prácticas literarias en Buenos Aires. Porque no es sino una vez procesado por el trabajador de la prensa que este episodio aparentemente menor protagonizado por Gutiérrez empieza a activar una serie de representaciones que reaparecerán en los años inmediatamente posteriores al mismo tiempo que obliga a mirar hacia atrás y a revisar los vínculos (tanto los deseables como los efectivamente existentes) con la prensa, con el público, con los intermediarios, y los modos en que todos estos vínculos afectan a la definición del escritor.

### **3.1. Literatura y dinero. El “artista” y el profesional de la prensa**

De hecho, no es casual que ante este episodio fuera alguien como Julián Martel quien expusiera algunos de los conflictos ante los cuales comenzaba a debatirse esta identidad. Reconocido recientemente como novelista luego de la publicación de *La Bolsa*, Martel bien podía considerarse a sí mismo como un auténtico hijo de su obra, y así parece acreditarlo este seudónimo que había reemplazado el nombre de José María Miró. Al publicar su primera y única novela en 1891, Martel había experimentado un tipo de promoción poco común hasta entonces; una transformación coronada repentinamente con el surgimiento de un nombre de autor. Que esto no se había producido sin tensiones es algo que puede corroborarse en el hecho de que Martel pronto sería definido como un “bohémio”,

no en referencia a una efectiva marginalidad sino, especialmente, a su doble condición de “espíritu refinado”, propenso a creación poética y de periodista de la prensa moderna, es decir habitante de las redacciones de los diarios en los cuales trabajaría hasta su muerte temprana en 1896.

El 4 de agosto de 1892 *La Nación* publicó la crónica de Martel sobre la asamblea inaugural del Ateneo. Aunque la importancia del texto radica fundamentalmente en su aspecto asertivo, bien vale reconocer, en un marco demorado en la descripción del ambiente donde se había desarrollado la reunión, la voluntad de apartarse del registro informativo exhibiendo las herramientas del novelista:

Asamblea memorable será aquella para todos los que tuvimos el honor de sentarnos en la sala; en cuyo testero se destacaban sobre un fondo de oro la modesta figura de Ricardo Gutiérrez y la silueta fantástica de Guido Spano.  
[...]

Vasta era la sala y artísticamente lujosa. Suspendida sobre una otomana roja situada en el centro, una araña de bronce derramaba sus resplandores haciendo cabrilleos de luz en las doradas molduras de los espejos y sofaes y en el encerado pavimento. Allí estaban reunidos, al lado de algunas figuras de otra época, una buena parte de los que van a la cabeza de la nueva generación, y aunque faltaban por desgracia unos cuantos, los que había bastaban para representar a los ausentes. Ya los periódicos han dado sus nombres, que es inútil repetir. Entre los discursos que se presentaron hubo uno que me llamó mucho la atención. El de Ricardo Gutiérrez.<sup>69</sup>

A partir de acá, Martel se dedicaba a repasar el discurso de Gutiérrez para luego detenerse a analizarlo desde la perspectiva del “escritor independiente que batalla por el arte sin más propósitos de lucro que los naturales y legítimos”. Después de afirmar que desde este punto de vista compartía la idea de que los escritores debían cobrar por su trabajo, Martel desplegaba las opciones que se abrían para el escritor ante la ausencia de retribución económica. A propósito de quienes recién ingresaban a la literatura, decía:

---

<sup>69</sup> Julián Martel, “El Ateneo. Lo que dijo Gutiérrez”, *La Nación*, 4 de agosto de 1892.

En convencimiento de no llegar a enriquecerse nunca con el producto de las propias obras, hace que, después de un ensayo más o menos brillante, salvo muy contadas excepciones, sin provecho pecuniario para su autor, éste caiga en el desaliento, cuya consecuencia es a veces un desequilibrio peligroso, y o se entregue a la vida bohemia con todas sus miserias y todas sus amarguras, o naufrague en el periodismo o en el foro, cuando no se hace médico o naturalista, como ha sucedido con muchos de nuestros autores.<sup>70</sup>

No sorprende que este repaso por los destinos posibles para el aspirante a escritor incluyera tanto la ocupación en esas zonas lindantes con la práctica de las letras que habían sido tradicionalmente el periodismo y la política, como la elección de una carrera “alternativa”; es decir, un haz de opciones reconocidas y verificables en las trayectorias de la mayor parte de los letrados argentinos. Sin embargo, es cierto también que Martel no parece tanto remitirse a lo que sucede en ese momento como apoyarse en un discurso ya cristalizado. Para estos años todavía podía encontrarse a quienes ejercían la práctica intelectual a la par de una carrera profesional como la medicina (el propio Ricardo Gutiérrez era un ejemplo), y también existía quien la combinara con el rol de “naturalista” (como Eduardo L. Holmberg). Ahora bien, para la década del noventa la figura que puede advertirse detrás del “naufragio” en la política empezaba a resultar menos frecuente. En todo caso, si llama la atención que en este recorrido Martel no contemplara otras opciones que tenía ante su vista (que eran las que comprendía a la mayor parte de los fundadores del Ateneo, quienes habían resuelto su compromiso con la literatura por vías que no se adecuaban del todo a esta matriz excluyente: Guido Spano y su puesto en la administración estatal, Oyuela y la docencia; por no poner los casos de dos representantes de la burguesía terrateniente como Obligado y Quesada o el del diplomático Del Solar) más extraño todavía parece la forma en que considera la variante del “naufragio” en el periodismo. Por lo menos es extraño si atendemos al caso del propio Martel que, en realidad, era el inverso al de aquel del escritor cuyo destino final e indeseado eran las columnas de la prensa.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

Para el momento en el que Martel escribe su artículo las páginas de los diarios no eran ya el repositorio de firmas conocidas o de la escritura anónima de hombres públicos, sino más bien un lugar de inserción para los aspirantes a escritores; figuras muy diferentes a las de aquellos publicistas cuyo vínculo con la prensa se explicaba por la subordinación de la escritura a la lucha política, o de los “diaristas” que ajustaban la disponibilidad de su pluma según las necesidades de un periodismo faccioso. Pero incluso empezaba a resultar difícil encontrarse allí con figuras del tipo de las que habían sido evocadas por Martín García Mérou como representantes de esas promesas frustradas, inteligencias desperdiciadas en la arena del periodismo que en 1891, pero mirando hacia el pasado, este autor encontraba en hombres tan disímiles como Olegario Andrade o Carlos Olivera.<sup>71</sup> Podríamos preguntar, entonces, cuál era la figura en la que pensaba Martel al observar el periodismo no tanto como un obstáculo sino como una opción secundaria y al mismo indeseada que sustituía la posibilidad de desarrollo de una verdadera carrera literaria. Es aquí en donde se vuelve visible una oscilación entre dos relatos encontrados acerca de la imposibilidad de ser escritor en la Argentina del fin de siglo: un relato que podía llenarse con nombres e imágenes pertenecientes al pasado local aunque todavía muy activas en el marco de esa promesa incumplida de la literatura nacional y otro relato articulado sobre la base de valores y representaciones que empezaban a funcionar en espejo con las imágenes del escritor elaboradas en Europa (y muy especialmente en París). Por supuesto que las dificultades para ser escritor en el ámbito local, ese desvío que seguía al fatal “desaliento” que sobrevinía después de la primera obra, podían convivir e incluso solaparse en algunas de sus inflexiones con el imaginario del escritor-artista; pero

---

<sup>71</sup> En sus *Recuerdos literarios*, García Mérou volvía una y otra vez sobre en la imagen del “derroche” de talento artístico que consume a los miembros de su generación y de las anteriores en la política y el periodismo. De Olegario Andrade (ya muerto para entonces) dice que, “como Gautier en Francia, fue una de las víctimas del diario” (1937: 332). Sobre Carlos Olivera que “ha derrochado en el periodismo un capital extenso de inteligencia y de erudición” (García Mérou 1937: 196).

Martel manipula estos dos “relatos” de manera tal de eludir las diferencias que también existían entre uno y otro, algo que se pone de relieve en el caso del periodismo.

Para algunos de sus pares más notorios, pero sobre todo para el sentido común con el cual entonces se pensaba en la Argentina tanto a la poesía como la figura del poeta, la posibilidad de que Ricardo Gutiérrez se identificara con la ambición de ser reconocido económicamente por su escritura era percibido como algo extraño e incluso escandaloso.<sup>72</sup> Es frente a esta especie de desajuste entre la figura y el discurso del poeta que en alguien como Martel se activa la oscilación a la que nos referimos. Mucho más joven que Gutiérrez, Martel mantenía junto con la actitud de respeto hacia esta clase de figuras que ya en el presente formaban parte de la corta historia de la poesía argentina el apego a unos valores que en buena medida se articulaban con las condiciones sobre las cuales esta práctica se había hecho posible en la Argentina, donde hasta pocos años atrás no había existido una alternativa al ejercicio puramente “espiritual” y secundario de la poesía. Paradójicamente, es esto mismo lo que explica que después de muchos rodeos alguien como Martel terminara por inclinarse por una posición que, en contra del propio Gutiérrez (pero, podríamos decir, a favor de su imagen de poeta), a su vez estaba muy lejos de las condiciones que a él mismo lo habían llevado a convertirse en escritor. Después de declarar su acuerdo inicial con las palabras del “poeta médico”, el autor de *La Bolsa* termina por rechazar sus argumentos: “Contagiado por la fogosa palabra del doctor Gutiérrez (el poeta argentino que más me gusta) participé de sus ideas en el primer momento y hasta estuve a punto de escribir un artículo contra la formación del Ateneo”. Lo que a continuación “confiesa” haber descubierto y que lo ha llevado a cambiar de opinión confirma los esfuerzos de Martel por eludir la discusión en términos económicos y materiales. El novelista asegura haberse enterado de que “algunos editores tienen sus depósitos atestados

---

<sup>72</sup> En el reportaje que le hizo Ernesto Mario Barreda en 1927, Calixto Oyuela todavía recordaba el episodio con asombro: “Ricardo Gutiérrez nos asombró, en cambio, por el sesgo exageradamente práctico que dio a sus opiniones, Para él lo único importante era que al escritor se le pagase su trabajo, llegando a afirmar que, en adelante, él no escribiría una línea si no se le abonaban quinientos pesos por artículo... Ya ve Ud.: un poeta, un filántropo como Ricardo Gutiérrez... - concluye escandalizado el señor Oyuela” [Barreda 1927. Reproducido en Pastormerlo (dir.) 2015: 150].



de obras que no se venden, por más que sus autores gocen de gran renombre y esté bien cimentada su fama literaria”. Independientemente de que el problema se concentre acá en los editores (que Gutiérrez había señalado como responsables de la situación de los escritores argentinos), lo que hace Martel es desplazar esta cuestión (así como la del pago de los trabajos literarios, algo que directamente no menciona) a favor de unas condiciones imaginarias que se apoyan en los valores y las representaciones que articulan esos dos “relatos” a los que apela en uno u otro momento. Y en este sentido, no se trata de que Martel elija entre esos dos “relatos” posibles para caracterizar esta situación sino que es la misma oscilación la que refuerza el rechazo de cualquier alternativa “real” y vinculada con el dinero. De otro modo, ¿no sería extraño que alguien que deseando definirse a sí mismo como poeta pero formado en el periodismo y que había alcanzado a convertirse en novelista gracias a su inserción en el espacio de la prensa, terminara por rechazar la tendencia que Gutiérrez marcaba para el desarrollo de una carrera “profesional”? ¿Podría explicarse esto de otro modo sin apelar al argumento de que Martel se estaba plegando a una imagen del escritor que debía alejarse todo lo que pudiera del periodismo, es decir del ámbito considerado como la zona más baja de la literatura en Francia (aunque no en Argentina)?<sup>73</sup> Basta con ver la alternativa que hasta acá no mencionamos y que en realidad es la primera que se presenta según el autor de *La Bolsa* ante la imposibilidad de ser escritor para ver cómo se apoya en este imaginario. Esta alternativa que ponía en primer lugar como consecuencia del “desequilibrio peligroso” que aquejaba al escritor es la de la “la vida bohemia” a la cual Martel le da un matiz de indudable marginalidad. Porque algo importante es que, además de incluirla como una alternativa *verdadera* entre otras alternativas que le cabían al escritor en Argentina, Martel elige entre las dos versiones que funcionaban simultáneamente en la literatura francesa aquella que asociada a las

---

<sup>73</sup> Para Nathalie Heinich poesía y periodismo no solamente representan los extremos de la jerarquía de los géneros literarios en la literatura francesa del siglo XIX. También son dos realizaciones del tipo ideal representados en los regímenes vocacional y profesional en cuya tensión se define la identidad del escritor artista moderno (Heinich 2005: 70). En este sentido, Martel es alguien que representa de manera dramática (autodestructiva, incluso) el carácter vocacional de la escritura vinculado a la poesía en contra de las evidencias materiales que lo ligan al periodismo. Este tema alrededor de Martel se desarrolla en el “Intermedio amistoso (3)” de esta tesis.

“miserias” y a las “amarguras” del escritor fracasado; es decir la versión “desencantada” de la bohemia. Por otro lado, se debe ver de qué manera la inclusión de la vida bohemia modifica el resto de las alternativas consideradas para la situación *local* del escritor. Porque es esto lo que lleva a comprender todas las otras opciones (digamos las opciones más adecuadas al ámbito local), no como actividades *complementarias* de la literatura, sino como *sucedáneos* de una *vocación* inicial e irreductible. Como si la bohemia atrajera hacia la dimensión imaginaria todo el resto de los posibles que hacen a la frustración del escritor argentino para marcar una distancia respecto de las condiciones materiales.

Luego de exculpar a los editores la conclusión se enfoca en los propios escritores. Martel termina por elaborar un curioso voluntarismo que a la par que refuerza su concepción vocacional termina por incorporar, sino al dinero, sí al menos la realización del escritor por medio del mercado:

Creo que el día en que haya un valiente que sea capaz de no arredrarse ante las primeras dificultades y, marcándose un rumbo determinado, de acuerdo con las corrientes modernas y las formas de expresión de la época, trabaje con la asiduidad y el cuidado sin los cuales es inútil querer llegar a la meta, triunfará tarde o temprano, sus lectores se contarán por miles y *podrán vivir con el lujo y el refinamiento que tan necesarios son al delicado temperamento del artista*. Ya se verá entonces cómo los editores se disputaban (sic) las obras reclamadas por el público. (cursiva mía)

En la salida imaginada por Martel para el escritor argentino la mediación del dinero propuesta por la alternativa “profesionalista” se transforma en una necesidad puramente imaginaria: ya no vivir de la escritura (como otros postularán a partir de la propuesta de Gutiérrez) sino vivir como un artista. Con el “lujo” y el “refinamiento” que Martel imagina necesarios para producir el contacto de la escritura con el dinero no solamente se invierte sino que se deshace de cualquier vínculo con la discusión real.

Mucho menos ambivalentes que la opinión de Martel, el resto de las reacciones generadas por el discurso de Ricardo Gutiérrez vendrían directamente desde la posición del trabajador de la prensa. A diferencia de lo que sucedió con el artículo del autor de *La Bolsa*, estas otras intervenciones no quedaron aisladas sino que se mezclaron en el marco real de las discusiones acerca de la validez del perfil que se le quería otorgar al Ateneo. Esto significa que las opiniones sobre el trabajo literario y sobre la necesidad de recibir dinero a cambio de la escritura se insertó en un conjunto más amplio de problemas (las jerarquías y los mecanismos de consagración, los modos de actuación colectivos) que marcarían el rumbo de la discusión sobre la identidad de los escritores.

El 5 de agosto se publicaron en *La Nación* y *Tribuna* un par de cartas cruzadas entre “Bruno” y “Juan Cancio” en las cuales se intentaba dirimir “el grave pleito del Ateneo”.<sup>74</sup> Cualquier lector más o menos frecuente de los diarios porteños pudo haber identificado en esas firmas los seudónimos habituales de Gabriel Cantilo, periodista de *La Nación*, y Mariano de Vedia, ex redactor del mismo diario y actual director de *Tribuna*. Pero para quienes interpretaron este breve intercambio epistolar como la faceta pública de un ataque decidido contra la fundación del Ateneo debió ser importante reconocer, además, al presidente y vicepresidente del Círculo de cronistas.<sup>75</sup> Al menos, este hecho contribuye a explicar que las cartas terminaran por definirse, sobre todo a partir de las reacciones que les siguieron, como representativas de una posición que afirmaba el papel del mercado en las actividades de escritura y, en definitiva, en la propia definición del escritor.

En la primera de estas cartas, Cantilo se refería a las “acechanzas” que se levantaban alrededor del Ateneo. Por una parte, expresaba su desconfianza acerca del carácter igualitario prometido por la convocatoria inicial, rechazando la posibilidad de que se convirtiera en “un salón literario ampliado”. Por otro lado,

---

<sup>74</sup> Bruno, “Sobre lo mismo. Un poco de charla”, *La Nación*, 5 de agosto de 1892. El mismo día aparece la respuesta de Mariano de Vedia: Juan Cancio, “Charla literaria”, *Tribuna*, 5 de agosto de 1892. Se debe recordar que este último era un periódico vespertino.

<sup>75</sup> Esta asociación gremial (que luego cambiaría su nombre por el de Círculo de la Prensa) comenzó a funcionar en 1891. Tanto Cantilo como De Vedia participaron de su fundación, y entre 1892-1894 se desempeñaron respectivamente como presidente y vice-presidente. Cfr. Fernández, Juan Rómulo, 1943: 198-202.

Cantilo rechazaba la idea de que el Ateneo viniera a representar la postergada fundación de la literatura nacional. Como vimos anteriormente estas cuestiones volverían a ocupar las páginas de la prensa en los días siguientes.<sup>76</sup> Pero ninguna con un alcance similar al que tendría la tercera de estas “acechanzas”, referida a la condición laboral del escritor.

“Hay quienes se indignan si se les dice que las letras son mucho más simpáticas cuando dan para comer”, afirmaba Cantilo, identificando una concepción tradicional de la actividad literaria entre quienes habían resistido a la propuesta de Gutiérrez. A continuación, el periodista no sólo defendía la producción “para vivir” sino que consideraba esta alternativa como una condición para que la práctica de la literatura adquiriera “seriedad”:

Producir, para vivir. Claro está que para brillar, para honrar las letras nacionales, para probar que se da algo de sí; pero para vivir, mi querido Juan, para vivir, que es lo previo.

Producir banalidades para darse el gusto puro y simple de ver el propio nombre al frente de un libro o al pie de un artículo de diario, es una puerilidad; producir para tener algo en preparación que leer a los amigos, es un atentado; producir para morirse de hambre, debe ser una atrocidad.

Escribir como en los tiempos de las mozas de pintado pino, en un cuarto ni lujoso ni mezquino, debe ser una operación digna de catalogarse entre las cosas apenas tolerables.

Contra “el espiritual amor de muchos por la producción absolutamente lírica” los motivos que para Cantilo alentaban la escritura literaria en Buenos Aires tenían en común la ausencia de una orientación profesional. Al contraponerse a las

---

<sup>76</sup> La polémica se distribuyó entre los dos diarios más importantes de Buenos Aires. Además de los ya citados en este capítulo, los artículos son los siguientes. En *La Nación*: Bruno, “A la recíproca y sáz! Reflexiones de un inepto”, 9 de agosto; Hugo Pan, “Por el arte”, 12 de agosto; Bruno, “Buenas noches. O con su pan se lo coman”, 14 de agosto de 1892. En *La Prensa* aparecieron las dos cartas de “Berberisco” dirigidas a Joaquín V. González, encargado de la sección “Vida literaria” (“Sobre el Ateneo”, 8 de agosto; “Vida literaria”, 12 de agosto; también Esopo, “Las travesuras de Brunito y su banda”, 10 de agosto de 1892). Véase la transcripción de estos artículos en el Anexo de esta tesis.

observaciones de Gutiérrez (“basadas en un inmenso sentido práctico”), la vanidad, el círculo de amigos, la pura vocación que llevaba a “morirse de hambre” aparecían expuestas como las condiciones actuales que impedían el verdadero desarrollo de una literatura. Es decir que, como intentaría demostrarlo Cantilo en una carta posterior, el rechazo de la mediación del dinero por parte de los ateneístas tenía en su reverso un tipo de sociabilidad cultural restringido y de carácter doméstico. En este punto se vinculaban las distintas críticas que se articularon frente a la asociación. La resistencia de los organizadores del Ateneo a otorgarle una verdadera dimensión pública se ligaba estrechamente con el rechazo de la propuesta “profesionalista”. Cantilo señalaba la incongruencia entre la convocatoria amplia y rodeada por la publicidad que había precedido su conformación y la actitud de la comisión directiva, que ahora se apartaba (en la casa de Guido) “lo menos a diez kilómetros de la plaza de Mayo”. Este alejamiento material indicaba otro de orden simbólico, que hacía peligrar el estatuto pretendidamente público del Ateneo poniéndolo a distancia del resto de la sociedad. El tono bromista de la carta no alcanzaba a disimular la acusación de exclusivismo que, mejor que en ningún otro signo, se ponía de manifiesto en la composición de la comisión directiva. Ahora bien, al demandar que se cumpliera con el principio igualitario de participación Cantilo marcaba también la línea de separación que se había establecido con respecto a aquellos que encarnaban una relación con la escritura mediada por el dinero, es decir los profesionales de la prensa; y es por esto que bromeaba pidiendo la inclusión en el Ateneo de dos conocidos representantes de la prensa rioplatense: “Nombremos vocal a Láinez y socio correspondiente a Sansón Carrasco y la habremos hecho buena”.<sup>77</sup>

La intervención de “Bruno” iba a prolongarse a lo largo de varios días en una discusión con “Berberisco”, quien sería su principal contrincante a través de sus cartas publicadas en *La Prensa*. Claramente, la desoída propuesta de Gutiérrez había establecido una línea divisoria entre un grupo de escritores provenientes del periodismo (y por lo tanto, acostumbrados a tratar con una práctica de la escritura remunerada) y otro grupo de escritores que (identificado con una serie de pautas

---

<sup>77</sup> Manuel Láinez era el director de *El Diario* y Daniel Muñoz un periodista uruguayo reconocido por sus notas firmadas con el seudónimo “Sansón Carrasco”.

tradicionales) rechazaba el contacto de la literatura con el dinero desde la perspectiva de un peligro planteado en términos de “mercantilización”.

Es cierto que la opinión de Cantilo, De Vedia y el resto de los “opositores” fue rápidamente desacreditada por los organizadores del proyecto. El transcurso de este debate llevaría a marcar una fuerte diferenciación entre hombres de letras y periodistas, lo que confirma el hecho de que estos últimos terminaron afuera de la asociación. Sin embargo esta posición, entonces asumida desde la perspectiva del trabajador de la prensa, había trazado algunas distinciones que en los años siguientes se volverían fundamentales para redefinir las prácticas literarias. Así, la diferenciación respecto del aficionado o “amateur” de las letras, el rechazo de las formas tradicionales de reconocimiento y también, de un modo lateral, la separación entre las funciones periodísticas y literarias en el marco del propio diario son cuestiones que pronto cambiarían su peso relativo cuando se incorporara al Ateneo un nuevo contingente de escritores entre los cuales dominaba una noción de la actividad literaria inseparable de su relación con el mercado de bienes culturales.

### **3.2. “Una congregación de poetas pobres...”**

Los efectos que tuvieron las palabras de Gutiérrez llegaron hasta el discurso inaugural de Oyuela en el acto de apertura de Ateneo. No cabe duda de que entre la serie de tópicos que atravesó esta disertación, el de los “enemigos de los ateneos” (Oyuela 1943: 295) quedó destacado como el punto final de una disputa acerca de los sentidos que la asociación debía proyectar sobre el espacio de la producción impresa. Sin mencionar el papel que le cabía en esta disputa al campo de la prensa, en esa ocasión Oyuela retomaría la cuestión del “objeto práctico” que algunos le habían querido adjudicar al Ateneo como la antítesis de su propia concepción: “Para saber si los que así opinan tienen razón –diría entonces–, sería menester determinar antes claramente lo que la palabra *práctico* significa, y cuál es, o debe ser, su verdadero alcance”. De acuerdo con esto presentaba como *práctica* la función de “excitar la actividad intelectual pura y desinteresada, y elevar la mente a cumbres no empañadas por las nieblas del interés transitorio” (1943: 297). Si hasta aquí

Oyuela parecía retomar el discurso espiritualista que desde un principio había legitimado la función del Ateneo, sus palabras dejarían entrever que la situación se había vuelto más compleja. Por lo pronto, ese “interés transitorio” ya no se identificaba con el “mercantilismo” en el cuadro de una simple oposición destinada al establecimiento del equilibrio social. Al menos para Oyuela, significaba en realidad que la batalla se había trasladado al terreno de las letras a través de las demandas vinculadas a la profesionalización.

En 1906, es decir catorce años más tarde, al manifestarse en contra de la recién creada Sociedad de Escritores impulsada por Roberto Payró, Calixto Oyuela iba a recordar, casi previsiblemente, la fundación de aquella otra asociación en la cual había tenido un rol protagónico: “Esta sociedad, iniciada y constituida en pocos días, *nemine discrepante*, y con cierto número de fervorosos adherentes, me recuerda, por contraste, las burlas y tenaces propuestas que se alzaron, en 1892, contra la idea (¡jstrafalaria por cierto!) de fundar aquí un Ateneo” (Oyuela 1943: 364). Los términos con que diferenciaba los rasgos de estas dos iniciativas permiten advertir el carácter de justicia histórica que Oyuela le otorga a su intervención. Si el Ateneo, del que había sido el primer presidente, había tenido que superar una fuerte oposición antes del comienzo de sus actividades, la resistencia del propio Oyuela ante la creación de una “sociedad de fomento y protección de los intereses del gremio” se presentaba como una prédica solitaria. En 1906 Oyuela se presentaba a sí mismo como un sobreviviente.

La simetría, que lo colocaba en lugares exactamente contrarios en uno y otro momento, le permitía condensar en su propia figura la persistencia de la voluntad heroica que había dado origen al Ateneo contra el “materialismo” reinante a comienzos de la última década del siglo XIX. Pero al mismo tiempo dejaba advertir la continuidad de una fuerza contraria que, actualizada ahora en el *ethos* prosaico de la Sociedad promovida por Payró, se remontaba igualmente al pasado.

Entre una y otra fecha, la persistencia con que Oyuela asimila los reclamos corporativos al contacto entre “el espíritu superior del comercio intelectual” y el comercio a secas (entre la literatura y el dinero) se recorta no sólo de las transformaciones materiales que atraviesan las prácticas literarias sino de las soluciones simbólicas con que otros escritores responden, en el mismo período, ante

el desarrollo del mercado de bienes culturales. En este sentido, basta recordar la forma que esas soluciones asumen en el diálogo entre dos figuras centrales en el proceso de emergencia del escritor moderno; un diálogo extendido en el que Rubén Darío y Roberto Payró no pueden imaginar la situación de los escritores –siempre en relación con el público y con el dinero– sin el auxilio del periodismo. En su Introducción a *Nosotros* (1896), al observar a Payró, Darío se observa también a sí mismo como alguien que “sabe de las luchas del hombre de letras, en todos los lugares atroz y martirizadora, pero en ninguna parte como en estas sociedades de América Latina”.<sup>78</sup> En esa circunstancia, el poeta reivindica el periodismo en tanto actividad que antecede y representa el *trabajo* del escritor: por un lado, el periodismo es una necesaria “gimnasia” intelectual; por otro lado, es generador de *valor*. Como señalaba Angel Rama (1985: 53), “la convicción de que el escritor debía incorporarse al mercado” se aúna en Darío con su lucha en un ambiente que continúa dominado por la figura del escritor *amateur*. De este modo, si el ejercicio del periodismo aparece como una propiedad distintiva ante un tipo de escritor que, en su faceta extrema, escribe porque tiene dinero (y por lo mismo, escribe poco y mal), la afirmación imaginaria de la *pobreza* del escritor define sus bordes exteriores en la renuncia a la escritura como trabajo. La formulación aparece por ejemplo en la carta que Payró escribe a Darío, cuando destina la fundación de la Sociedad a los escritores en tanto “desheredados de la fortuna, al par que multimillonarios del cerebro”.<sup>79</sup> Estamos ya en 1906. Sin embargo, si se revisan las “tenaces propuestas” que según Oyuela habían acechado al Ateneo hacia 1892 pueden encontrarse allí los primeros signos de un proceso que deposita en las relaciones entre los escritores y el dinero una parte significativa de la diferenciación social de las prácticas literarias.

Entre esas intervenciones, un breve artículo publicado en el diario *Tribuna* invocaba por primera vez la pobreza como una figura que marcaba la distancia entre los organizadores del Ateneo y los escritores que presuntamente formarían parte de la asociación. El autor se burlaba en realidad de la elevada posición social y

---

<sup>78</sup> Rubén Darío, “Introducción a *Nosotros* de Roberto J. Payró”, *La Nación*, 1 de Mayo de 1896.

<sup>79</sup> La carta, fechada en Buenos Aires el 6 de diciembre de 1906 (en Ghiraldo 1943: 419).



económica de los miembros de la Junta directiva, tomando como centro de la ironía a la figura de Cané. De este modo exponía la tensión constitutiva que se instalaba en el espacio que separa a los miembros de la Junta de la convocatoria inclusiva que le había dado origen a la asociación:

A propósito del Dr. Cané, vice-presidente 1º, la *Tribuna* se ha limitado a recordar sus envidiables antecedentes literarios, dejando de lado una circunstancia que reviste, a mi juicio, gran importancia: la circunstancia de ser Cané miembro del directorio del Banco de la Nación Argentina.

Además, veo que en la comisión directiva del Ateneo son hombres de fortuna casi todos, lo que da, sin duda, tono al centro, porque se perdería mucho si el público, que se fija mucho en estas cosas, creyese que no se trata sino de una congregación de poetas pobres”.<sup>80</sup>

Luego de descartar que el autor de *Juvenilia* facilitara a los socios del Ateneo la obtención de descuentos en el Banco Nación, presentaba otra idea: la creación de un “restaurant literario, anexo al Ateneo, donde se diera de comer y beber, bien y abundantemente, a los fines de la inspiración, a todos los escritores y poetas pobres”. Los “vates necesitados” pagarían su comida “en artículos o poesías [...] que [a su vez] la sociedad del restaurant [...] imprimiría en libros, estando sus ganancias en el producido de la venta de los mismos”. Sorprendentemente económica, la ironía concentraba el ataque contra el sistema de prestigios tradicional en la imagen de un circuito de producción que incorporaba las relaciones de mercado para recuperar la jerarquía de los hombres de fortuna en el vínculo entre literatura y beneficencia. Aunque la presencia de los “vates necesitados” quedaba compensada por la mediación de la asistencia con que los disimula el principio de asociación, su irrupción no deja de indicar los componentes conflictivos que acarrea la ampliación social de los rasgos de pertenencia a la literatura.

---

<sup>80</sup> “Restauran literario— una idea feliz”, *Tribuna*, 29 de julio de 1892.

## II

EL ATENEO (1892-1902)

SOCIABILIDAD INTELECTUAL Y VIDA LITERARIA

## Capítulo 3

### Nacionalistas, cosmopolitas y extranjeros

#### 1. Un Ateneo nacional

En agosto de 1892, *La Prensa* había elevado la fundación del Ateneo al espacio de su columna editorial a través de un artículo que bien puede considerarse como la más clara manifestación de respaldo a una concepción centralista y aristocratizante de organización intelectual. No es sencillo verificar la autoría de este artículo, aunque es posible que haya sido Joaquín V. González quien buscó sintetizar muchas de las opiniones vertidas en esos mismos días. El argumento central de este texto destinado a justificar el papel privilegiado que le cabía dentro de las sociedades a una elite conformada por los “hombres de pensamiento”, se fundaba en la articulación que debía propiciarse entre “la cultura intelectual” de un país y la dirección del Estado. Desde este punto de vista, el texto enfatizaba la importancia central que adquiriría esa cultura en el objetivo de alcanzar la “personalidad” de la Nación. “La vida, la inteligencia de un pueblo –decía– deben desenvolverse y progresar en armonía y con una dirección final determinada, para conseguir imprimir el sello característico de la nacionalidad”. Ahora bien, esto no significaba que la elaboración de una cultura nacional debía abandonarse al desenvolvimiento espontáneo sino que, por el contrario, debía basarse en un riguroso criterio institucional. Para el autor de esta columna, esta era la misión que venía a cumplir el Ateneo; una misión que, por lo demás, parecía fundamental “ahora que parecemos entregados a una corriente de decadencia de los ideales que engrandecen a todos los pueblos, y cuyo término no sería posible prever”.<sup>81</sup>

Así, la nota celebraba la oportuna decisión de “los hombres de letras de la República” en un momento en el cual la sociedad argentina todavía en formación parecía acercarse a los peligros que se observaban en las viejas sociedades europeas.

---

<sup>81</sup> “Un Ateneo Nacional”, *La Prensa*, 1 de agosto de 1892. Puede leerse la transcripción de este texto en el Anexo de esta tesis.

Desde este punto de vista, el artículo de *La Prensa* demuestra en qué medida muchas de las opiniones alrededor el Ateneo se inscribían en el marco del “balance crítico” sobre el rumbo del país que habían provocado tanto la crisis económica y la revolución política como el creciente protagonismo de los extranjeros en la formación de la sociedad nacional. Como lo ha explicado Lilia Ana Bertoni, desde principios de la década de 1890 todos estos factores empezaron a reorientar las ideas centrales que hasta entonces habían definido la organización política y social de la Argentina. Esta modificación inspirada en parte en “el rechazo de algunos intelectuales [europeos] a los supuestos de la tradición ilustrada y liberal, hasta entonces fuerte en el mundo occidental” (Bertoni 2001: 163), llevó a incorporar en el discurso de algunos intelectuales argentinos un conjunto de ideas tales como las de disgregación social, decadencia moral e infiltración de razas inferiores, que alentaron una redefinición ante los cambios acarreados por la modernización. De acuerdo con Bertoni, esto provocó una relectura del pasado que “debía consistir en la búsqueda de los rasgos permanentes de la propia cultura con los que enfrentar el cosmopolitismo”. En este marco, se produjo un “vasto movimiento de construcción de la tradición patria” que se vinculó con “la preocupación por definir y afirmar la existencia de una cultura nacional” (Bertoni 2001: 165).

Sin dudas, aunque no le adjudicaba de manera directa una función en el contexto de las iniciativas patrióticas que se venían realizando desde distintos sectores, el artículo de *La Prensa* se inclinaba a incorporar al Ateneo argentino en este amplio movimiento de nacionalización. Pero tan importante como esto es que su visión se encuadrara en la defensa de un modelo normativo y horizontal de organización intelectual. De hecho, podemos conjeturar que, sin colocarse en el plano de una reconocida discusión, ignorando a quienes desde las páginas de otros diarios empezaban cuestionar el rumbo del Ateneo bajo la acusación de “exclusivismo”, lo que ahí figuraba no pudo leerse sino como el reconocimiento definitivo de este cargo desde la perspectiva de una línea editorial.

La columna se dedicaba a repasar la trayectoria de las instituciones intelectuales más prestigiosas en el plano internacional, desde el Athenaeum británico hasta la Academia española, para argumentar alrededor de la función elevada que en el curso de la civilización les cabía “los hombres consagrados a las

altas ocupaciones del espíritu”. En este punto, el esquema argumentativo desplegado por el autor implicaba comprender el papel de los intelectuales por encima de los cambios históricos. Según decía, en la actualidad, para evaluar el lugar que les correspondía a las asociaciones de tipo intelectual era necesario atender a la organización de los estados modernos, los cuales debían ante todo garantizar el despliegue de las libertades individuales. Si bien esto llevaba a distinguir el desarrollo de la cultura moderna del modelo de la civilización clásica, no significaba que las prácticas artísticas e intelectuales debieran prescindir completamente de una dirección “desde arriba”:

Las antiguas civilizaciones helénica y romana dieron lugar preferente al estímulo de los estudios artísticos y filosóficos, incorporándolos a los primordiales de la acción gubernativa.

Eran asunto de Estado, y motivo de gloria nacional los triunfos en los ateneos y en las academias, obtenidos por los oradores, los poetas y los artistas.

El derecho político moderno no ha condenado esas ideas antiguas, sino que les ha fijado una regla, —la de la equidad con relación a los otros múltiples deberes del Estado.

A partir de esta premisa, el autor de la nota se inclinaba a favor de un modelo que, según afirmaba, no era incompatible con las sociedades democráticas. Puesto que la literatura y las artes, continuaba, aparecían como ejes fundamentales en la constitución de la nacionalidad, el propio Estado debía estar presente en el proceso que llevaba a su orientación y transmisión. Así colocado en primer lugar entre los factores que otorgaba a los países su “sello característico”, “el plan preconcebido y altamente político de estrechar los vínculos de la nación” debía orientar la creación de instituciones científicas, artísticas y literarias. La función del Estado contemporáneo en este aspecto aparecía limitado “por el fin estrictamente político de las Constituciones [...] que dejan a la libertad intelectual de los ciudadanos dar ulterior amplitud a los conocimientos fundamentales”; pero era esa misma libertad

la que llevaba a la formación de este tipo de centros que restituían la función directiva de “los elementos de la más elevada cultura intelectual”:

Los pueblos tienen sus épocas de extravío, como las tienen de grandeza. Son como oleadas de irresistible empuje que ciegan y deslumbran para lo bello como para lo malo: y entonces no se aplican el criterio ni el ejercicio de las facultades sino al orden de preocupaciones dominantes. De aquí nació la necesidad jurídica del equilibrio de las fuerzas intelectuales como de las económicas y políticas.

Pero lo que, por encima de todo, es un hecho incontrovertible, es la necesidad en que han creído las más cultas nacionalidades modernas, de agrupar los elementos de la más elevada cultura intelectual, haciendo de ellos el foco representativo de la potencia moral de la nación, creando centros neutrales de producción científica o literaria, donde las pasiones transitorias se apagan, para solo tomar en cuenta los intereses éticos, superiores a lo deleznable y pasajero, donde se confunden los anhelos comunes de los que constituyen una sola comunidad social o política.

La conclusión era que este tipo de instituciones que representaba la “potencia moral de la nación” debía estar conformada por un grupo de intelectuales destacados ya que, continuaba el autor, “no habrá raciocinio alguno de derecho positivo que pueda destruir la aristocracia del pensamiento, como la de la moral. Estos están en la naturaleza humana, y en manera alguna en contradicción con la índole de nuestras libertades”.

Si es importante atender al artículo de *La Prensa* es porque allí se explicitaba una orientación para el Ateneo que, aunque no era la única posible, iba a informar tanto el discurso como las iniciativas de algunos de sus miembros. Por otro lado, porque esta columna editorial alentaba una variante del modelo asociativo que estaba lejos de generar la aprobación unánime entre los practicantes de las actividades intelectuales en Buenos Aires.

El 11 de septiembre del mismo año, Adolfo Saldías daría la más contundente respuesta a este tipo de concepción que reforzaba la idea de una autoridad

excluyente en materia intelectual. En su carta dirigida al presidente del Ateneo y publicada en la columna “Vida literaria” del mismo diario *La Prensa*, el historiador explicaba los motivos que lo habían llevado a declinar su participación, para lo cual se basaba en la lectura del estatuto recientemente publicado. Según Saldías, el objetivo principal que allí se había fijado (esto es, “favorecer el desarrollo de la vida intelectual en la República Argentina”) indicaba una ambición que no correspondía a un país que todavía no tenía una forma definitiva:

Me permito creer que asociaciones de la índole del Ateneo llenan los objetos de su creación en países que han llegado, después de una serie de transformaciones, a cimentar progresos trascendentales por la obra de sus sabios, y a impulso de fuerzas que los siglos venían incubando; a fijar más o menos su tipo histórico, por la potencia con que se asimilaron otras razas confundiéndolas en la propia y aproximándose a la evolución definitiva por la acción eficiente de sus grandes hombres...<sup>82</sup>

Es decir que Saldías rechazaba como inadecuada la creación de un Ateneo en un país “en plena evolución como el nuestro, donde los sabios, los literatos y los artistas de autoridad universal figuran como una excepción del patriotismo” (1912: 47). Esto implicaba una mirada acerca de la nacionalidad opuesta a la expresada en el editorial de *La Prensa*. Una institución como la que se proyectaba no podía suplir la elaboración de una cultura nacional cuyos fundamentos debían aparecer sobre la base del carácter definitivo de su población y, sobre todo, de la existencia de obras que la representaran. Para Saldías, eso estaba lejos de haberse concretado, y la pretensión de crear artificialmente esa cultura pasaba por alto que la integración de la sociedad en el presente no era más que una forma transitoria. Sin embargo, lo más importante era que esta exigencia reposaba en la voluntad de concentrar en un grupo definido la autoridad intelectual del país. Esto nos lleva al otro fundamento

---

<sup>82</sup> *La Prensa*, 11 de septiembre de 1892. Reproducido en Adolfo Saldías, *Páginas literarias*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”, 1912. La cita corresponde a la página 44. En adelante se indica el número de página correspondiente a esta edición.

de su rechazo, que consistía en la estructura jerárquica con la cual para él intentaba instalarse la asociación.

Al expresar su desacuerdo con el “programa” que se había fijado el Ateneo, Saldías apuntaba directamente a esta concepción vertical en la cual creía reconocer un gesto defensivo ante los signos de un proceso de democratización. Según él, los propósitos expresados en los estatutos básicamente relegaban la adopción de “ciertos rumbos que están al alcance de los que pululamos en el campo democrático de las letras”. De acuerdo con esto, lamentaba la ausencia de una perspectiva que buscara orientar sus beneficios entre “el común de nuestros conciudadanos, ávidos de conocimientos que dignifiquen sus sentimientos patrióticos, que eduquen sus gustos artísticos, que estimulen sus ideales hacia el mejoramiento” (Saldías 1912: 44). Frente al perfil que se le intentaba otorgar al Ateneo, para el cual no dudaba en señalar modelos institucionales en el Instituto de Francia y la Academia Española, Saldías se volcaba por un tipo de organización que tenía su formulación paradigmática en Estados Unidos: la de la multiplicación de pequeñas asociaciones instaladas a lo largo del territorio del país, que se consagraban tanto al beneficio inmediato de sus socios (anónimos en su mayoría) como al de una enorme población sobre la cual aquéllos concentraban sus esfuerzos de difusión cultural. El elogio de la labor de estas asociaciones se concentraba en el medio privilegiado que utilizaban para la propagación “en grande escala [de] conocimientos útiles”, esto es, “el libro económico, a grande tiraje, para ponerlo al alcance del último individuo, y en la forma metódica de bibliotecas” (Saldías 1912: 45).

Aunque Saldías parecía guiarse únicamente por el texto del Estatuto señalando en los vacíos que allí encontraba las deficiencias de una asociación que no había empezado a funcionar, es posible encontrar en los fundamentos de su rechazo una variante significativa de las acusaciones (más veladas que explícitas) que en estos mismos días pesaban sobre el Ateneo. En todo caso, al establecer su crítica en esos términos acertaba a distinguir la orientación que efectivamente iba a primar en sus comienzos hacia la formulación de una autoridad institucional que buscaría reforzar la imposición de ciertos cánones culturales frente a los procesos de cambio social. En este sentido, el propósito de consagración de un repertorio de autores nacionales que intentaría llevarse a cabo por medio de la “Biblioteca de



Escritores Argentinos” representa el punto más alto de una ambición cuyo fracaso daría cuenta de las tensiones que, también desde el comienzo, se instalaron en el interior mismo de la asociación.

### **1.1. La Biblioteca de escritores argentinos**

Para analizar la “Biblioteca de autores argentinos” debemos trasladarnos a junio de 1893 cuando, una vez puesto en funcionamiento el Ateneo, este proyecto parece concentrar toda la actividad de los hombres de letras. En realidad, ya que las fuentes no nos dan certezas sobre este punto, debemos ser cautos en cuanto a la adjudicación de roles en torno al plan de esta colección. No obstante, existen algunos indicios de que este proyecto presentado por el presidente Calixto Oyuela no tuvo precisamente un recibimiento entusiasta por parte de todos los miembros de la Junta Directiva. Sabemos, eso sí, que fue redactado íntegramente por el mismo Oyuela y que fue discutido en una reunión con el resto de las autoridades.<sup>83</sup> Pero la rapidez con la que fue aprobado (en julio de 1893) y la nula existencia de señales que mostraran a través de la prensa la adhesión por parte de otras figuras importantes llevan a pensar que su difusión funcionó más que nada como un gesto público destinado poner de relieve la cuestionada actividad del Ateneo. Aunque la Junta aprobó de inmediato el comienzo de la elaboración de los tres volúmenes iniciales, el trabajo no avanzó; un año más tarde, en su última memoria anual como presidente, Oyuela ni siquiera mencionó la colección. Finalmente, cuando se publicara el primer volumen, en 1896, todo el mundo parecía saber que este sería también el último. De todos modos, conviene analizar el proyecto como una muestra de una línea de acción característica del período inicial del Ateneo.

El 26 de junio, los diarios dieron a conocer el propósito de Oyuela de poner en marcha una “Biblioteca de Autores Nacionales”. De acuerdo con una de esas

---

<sup>83</sup> La reunión en la que se discutió el proyecto de Oyuela se realizó el 26 de junio de 1893. Según el cronista del diario *La Prensa*: “La Junta, después de un breve cambio de ideas, sancionó en general el proyecto, dejando para la discusión en particular introducir algunas modificaciones de detalle, que algunos de los miembros de la Junta propondrán”. La nota no dice quiénes habían estado presentes en la reunión (“Biblioteca de Escritores Argentinos. Proyecto del Dr. Oyuela”, *La Prensa*, 27 de junio de 1893).

noticias, el ambicioso proyecto consistiría en “emprender la reedición de todas las obras de nuestros escritores más notables, desde los albores de nuestra vida nacional, y antes de esa fecha, de cuantos libros se conozcan o se descubran de algún valor histórico, científico o literario”.<sup>84</sup> Si bien esta formulación inicial pronto sería rectificada, la idea del director del Ateneo comportaba al menos dos intenciones que la convertían en una empresa de importante magnitud. Por una parte, al pretender que esta colección de libros vinera a reparar los vacíos en las obras de los autores más importantes de la Argentina (e incluso a iluminarlas a partir de nuevos “descubrimientos”), sus responsables apuntaban a definir y clasificar en el marco de un registro estable los lineamientos de la literatura nacional de un modo que no se había intentado hasta el momento; por otro lado, el proyecto daba por descontado que el Ateneo era la institución adecuada para llevar a cabo la tarea de selección y edición de los materiales que formarían parte de la colección. Esto significaba, en primer lugar, que el propósito central consistía en la recuperación de un conjunto de textos lo suficientemente amplio como para abarcar todos los géneros en los que podía reconocerse el desenvolvimiento de las “letras” en el territorio argentino; en segundo término, que la asociación se adjudicaba un nivel de autoridad lo suficientemente alto como para establecer un repertorio canónico excluyente. En este sentido, la ambición de la “Biblioteca” descansaba en el supuesto de que en el Ateneo se encontraban no solamente los recursos para llevar a cabo la tarea de selección de los autores que conformarían ese repertorio indispensable para la definición de la nacionalidad, sino además que entre sus miembros se contaban los hombres más idóneos para ejercer el trabajo crítico y de investigación que conformaría cada uno de los volúmenes. En definitiva, aunque el proyecto no dejaba de contemplar los antecedentes más destacados en materia de definición de un patrimonio de literatura nacional –como los trabajos de Juan María Gutiérrez, cuyas obras completas los responsables de la colección pensaban publicar–, la empresa postulaba como novedad una completa relectura del pasado.

La misma nota que *La Prensa* dedicó a reproducir la información provista por Oyuela dio cuenta de esta ambición al declarar que se trataba de formar “una colección homogénea y sistemática de la literatura nacional, enriquecida con la

---

<sup>84</sup> “Letras Argentinas. Biblioteca de escritores nacionales”, *La Prensa*, 26 de junio de 1893.

investigación histórica, bibliográfica y crítica, para dar unidad y sucesión, o sea *para formar la historia misma*” (subrayado nuestro).<sup>85</sup> Así, en un momento en el cual los límites de la literatura argentina todavía se encontraban en un proceso de definición, al menos en sus intenciones la “Biblioteca del Ateneo” buscaba instalar los criterios que articulaban esa historia.

Un elemento clave para la organización del proyecto fue la primacía otorgada al concepto de autor. La decisión de organizar de este modo la mayoría de los volúmenes de la colección implicaba, desde ya, reunir bajo un mismo arco un conjunto de “obras” individuales. Esto equivalía a enaltecer a determinadas figuras en el marco de un relato de la nacionalidad. Se trataba, antes que nada, de seleccionar cuidadosamente una serie de nombres que se consideraban representativos de la cultura argentina, entre los cuales se realizaría un trabajo de reparación. Según el texto del plan de Oyuela, ese trabajo consistiría en el rescate de textos que hasta el momento habían tenido nula o escasa circulación. Concretamente, el primer artículo del proyecto hablaba de la publicación “en ediciones críticas” de “obras nacionales inéditas, o cuyas ediciones estén agotadas, o sean notoriamente defectuosas”.<sup>86</sup> En los términos que utilizaba el periodista de *La Prensa*, gracias a esto “resucitarían todos los escritores [...] cuyas obras han desaparecido o por la rareza de sus ediciones solo son patrimonio de algunos eruditos o coleccionistas”. Sin embargo, el proyecto de Oyuela no estaba destinado tanto a enriquecer un canon existente con obras complementarias como a fijar un repertorio de textos sobre la base del consenso de un grupo de autoridad. Al menos, es esto lo que se desprende de la lectura de la única selección que nos llega, que es la que se publicó como resultado de las primeras decisiones tomadas por la Junta directiva.<sup>87</sup> Aunque no se descartaba la posibilidad de innovar dando a conocer

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> “Biblioteca de Escritores Argentinos. Proyecto del Dr. Oyuela”, *La Prensa*, 27 de junio de 1893.

<sup>87</sup> El listado estaba conformado por veintiún títulos entre los que sobresalían los conformados por un único autor (entre otros: Moreno, Funes, Alcorta, Lamadrid, Gutiérrez, Echeverría, Mármol, Sarmiento y Andrade). Al final se preveían un volumen que reuniría poemas de los jóvenes poetas que habían muerto entre las décadas de 1870 y 1880 (Adolfo Lamarque, Alberto Navarro Viola, Benigno Lugones, Adolfo Mitre y Miguel Moreno) y dos “antologías” de poetas y de prosistas (sin especificación de nombres). El proyecto tomaba

algunos textos olvidados en los archivos,<sup>88</sup> tanto el proyecto original como este listado de obras que inmediatamente se dio a conocer apuntaban fundamentalmente a un trabajo de normalización de obras que contaban con un consenso previo acerca de su importancia para el reconocimiento de una tradición intelectual. En definitiva, el criterio de la colección se apoyaba en obras “conocidas” que, en la mayoría de los casos, no tenían una adecuada difusión por las precarias características editoriales en el momento de su escritura.

Este criterio no era otro que el que guiaba el relato dominante de la historiografía patriótica; es decir, el que ubicaba su origen en la emancipación. En este sentido, la centralidad otorgada a Gutiérrez, Alberdi, Mármol, Echeverría y Sarmiento indicaba la presencia de una interpretación de la tradición intelectual argentina que, derivada de la revolución, encontraba su centro en los hombres de la generación del 37. Para marcar el comienzo revolucionario, la selección incorporaba el *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* del Deán Funes<sup>89</sup> y una selección de los escritos de Mariano Moreno. Por otro lado, preveía la inclusión de un volumen conteniendo los “Estatutos y constituciones sancionados y proyectados para la República Argentina”, lo que marcaba la importancia de la organización nacional en la línea de continuidad del relato independentista y republicano.

Otro aspecto importante del proyecto se refiere a los alcances que se pretendía para su difusión. Si bien algunas características de la colección, como la que marcaba la decisión de publicar “obras escogidas” de autores que ya contaban con una edición completa de sus textos (es el caso de Echeverría, Alberdi y

---

como línea de corte a los autores vivos. La nómina completa puede leerse en el Anexo I de esta tesis.

<sup>88</sup> Si bien el artículo 6° determinaba que la selección de las obras se haría a propuesta de las distintas secciones, el siguiente decía que “[sin] perjuicio de lo dispuesto en el artículo anterior” se nombraría “una comisión especial, con el encargo de buscar en nuestros archivos, en las actas y anales publicados y en los manuscritos de la Biblioteca Nacional todo lo que pueda ser útil a la ‘Biblioteca de escritores argentinos’ y contribuya a enriquecerla”.

<sup>89</sup> El *Ensayo...* del Deán Gregorio Funes, publicado entre 1816 y 1817, se cerraba con un “Bosquejo de la revolución emancipadora” considerado como el primer texto de la historiografía liberal argentina.

Sarmiento), parecían indicar como uno de los objetivos de la “Biblioteca de escritores argentinos” el de ampliar el espectro de recepción de estos autores, las características previstas para su publicación apuntaban más bien a un circuito de lectores previamente existente. Muy diferente del propósito de divulgación entre un público amplio de los resultados del pensamiento científico del siglo en que consistía la propuesta de Saldías, la colección se presentaría en realidad como un vehículo para la concreción de un canon de textos del pasado que reforzara una versión de la cultura argentina entre un público restringido.

Al estudiar las distintas tentativas que formaron parte de la construcción del primer canon literario argentino entre 1888 y 1894, Fernando Degiovanni subrayó la coincidencia de todos estos proyectos en cuanto a la búsqueda de “un lectorado selecto y reducido” en el marco de “una política cultural diseñada por un sector de la clase dirigente para la formación de los miembros de su propio grupo” (Degiovanni 2010: 179). Tanto las características materiales de los volúmenes como las condiciones previstas para su financiamiento y circulación indican que la “Biblioteca” del Ateneo no se apartó de la aspiración de dirigirse a este circuito.<sup>90</sup> Pero en este caso, además, la voluntad de reproducción del canon procuró legitimarse en una autoridad que, consagrada institucionalmente, pretendía garantizar los criterios que conformarían su propia versión del patrimonio de la cultura nacional.

De acuerdo con el suelto publicado el 26 de junio, los modelos privilegiados de la “Biblioteca” serían nada menos que la *Antología de poetas españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo y la “Colección de autores castellanos” organizada por la Academia Española. Si bien algunas de las características del mismo proyecto llevan a relativizar la validez de esta comparación, no hay dudas de que este parentesco respondía a una búsqueda de legitimación institucional. Para Oyuela, la figura de Menéndez y Pelayo no podía ser superada como modelo de autoridad, por

---

<sup>90</sup> El reglamento definía para la venta de los ejemplares el sistema de suscripción a demanda y como principales destinatarios a los mismos socios del Ateneo: “Art. 8º: Para costear las ediciones de la *Biblioteca*, se pondrá esta disposición en conocimiento de los socios del Ateneo solicitando su suscripción a las obras que se publiquen, por el precio de su costo. Art. 9º: Estas ediciones serán limitadas al número de suscriptores inscriptos de antemano. Cada ejemplar llevará impreso el nombre de suscriptor, y adjunta la nota de gastos de impresión. Se admitirán también inscripciones (sic) fuera del Ateneo.”

lo que no sorprende que creyera que su mención reforzaría el programa de la “Biblioteca”. Sin embargo, aunque se trataba del crítico más importante de la lengua española, por algunas de las mismas razones por las cuales era estimado por el presidente del Ateneo, Menéndez y Pelayo era también una figura incómoda en el campo de la cultura argentina. La coincidencia cronológica entre el proyecto frustrado de la “Biblioteca” y la *Antología de poetas hispano-americanos* que el crítico español dio a conocer entre 1893 y 1895, explica los motivos por los cuales su nombre no volvió a aparecer. En esta obra que le había sido encargada por la Academia española para conmemorar el cuarto centenario, Menéndez y Pelayo presentaría un poderoso relato en el cual la literatura Argentina, como las del resto de los países de habla hispana del continente, quedaba anexada a la razón imperial de una lengua común; es decir, un relato contrario al relato nacionalista apoyado por la mayoría de los miembros del Ateneo.<sup>91</sup>

Ni el nombre del crítico español ni el de la Real Academia volvieron a aparecer como carta de presentación de la “Biblioteca”, lo que lleva a suponer que algunos la advirtieron como una comparación desafortunada. Pero esto no quita que este parentesco dejara de funcionar en la concepción de los criterios de legitimidad que la orientaban. De hecho, desde el punto de vista de Oyuela, la imagen de Menéndez y Pelayo resultaba funcional para un proyecto que intentaba acreditarla pericia de los miembros del Ateneo en cuanto a la exégesis que presidiría la definición de las obras. La colección contemplaba una serie de operaciones textuales que suponían la presencia, si no de una autoridad filológica, al menos de un conocimiento acreditado por parte de los compiladores. Por ejemplo, el artículo 5º del proyecto consignaba que “(l)a publicación de las obras completas de un autor, no obligará a incluir en ellas aquellos escritos suyos que no tengan valor literario, histórico o científico alguno”, reservando a los responsables de cada uno de los

---

<sup>91</sup> La contradicción del criterio canónico que guiaba la colección del Ateneo puede resumirse en las tres consecuencias principales que arrastraba la idea de Menéndez y Pelayo acerca de la existencia de una continuidad entre la metrópolis y los territorios americanos a partir de la lengua. Fernando Degiovanni las resume de este modo: “la incorporación oficial del legado colonial a las letras nacionales, la eliminación de cualquier texto del pasado que afirmara una perspectiva emancipatoria y la consagración de la gauchesca en su calidad de vínculo entre ambas culturas” (Degiovanni 2007: 58). Para una lectura de las operaciones de Menéndez y Pelayo y sus consecuencias a largo plazo en la expansión del hispanismo, ver también Díaz Quiñonez 2006: 65-166.

volúmenes (siempre reclutados dentro del mismo ámbito del Ateneo) la autoridad para el establecimiento de los textos. Esta observación aislada en el reglamento original no nos permite conocer cabalmente la forma en la que Oyuela pensaba que estarían articulados los libros de la colección; pero sí nos revela la búsqueda de legitimar las decisiones de selección e interpretación que se tomarían en cada uno de estos libros.

Aunque casi no se la volvió a mencionar, la “Biblioteca de Autores Argentinos” no quedó precisamente en el olvido. O al menos no para todos. En 1896, cuando por fin se publicaran los *Escritos* de Mariano Moreno al cuidado de Norberto Piñero, el recuerdo de su existencia iba a combinarse con su acta de defunción. La publicación de este libro suscitó una conocida polémica protagonizada por el “crítico” que había estado a cargo de la obra y Paul Groussac, una figura que, desde sus funciones como director de la Biblioteca Nacional, hasta entonces se había abstenido de establecer cualquier tipo de relación con el Ateneo. La polémica iniciada por Groussac se extendió a lo largo de casi dos años y terminó con el cierre de la revista *La Biblioteca*.<sup>92</sup> Pero al margen de las consecuencias institucionales que tendría la lapidaria crítica del francés, sus observaciones significaron el golpe de gracia sobre un proyecto que en ningún momento parecía haber convencido a los propios integrantes de la asociación. Y no solamente porque en él estuviera excesivamente marcado el perfil de Calixto Oyuela (quien, como se verá, estuvo lejos de sumar adhesiones), sino además porque el proyecto parecía haber equivocado la misión que el Ateneo estaba en condiciones de cumplir.

El fracaso de la “Biblioteca” dejó demostrado que el Ateneo no sería una institución erudita sino, más modestamente, un espacio de intercambios y, eventualmente, de exposición pública; un lugar en el cual quienes más cómodos se

---

<sup>92</sup> La crítica inicial de Groussac se publicó en *La Biblioteca* con el título “Escritos de Mariano Moreno” (Año I, Tomo I, junio de 1896, pp.121-160). Piñero respondió a través de un folleto titulado *Los Escritos de Mariano Moreno y la crítica del señor Groussac*, Buenos Aires, F. Lajouane, 1897. Finalmente, Groussac remató la controversia en “Escritos de Mariano Moreno. Segundo artículo”, publicado también en la revista que dirigía (Año 2, Tomo VII, febrero de 1898). Paula Bruno y Fernando Degiovanni se concentran en esta polémica desde dos perspectivas diferentes: la primera atendiendo sobre todo a las variantes historiográficas y el segundo a las primeras manifestaciones de la filología en el país (ver Bruno 2005: 93-96 y Degiovanni 2005) Un análisis detallado del episodio que llevó a Groussac al cierre de la publicación puede leerse en Delgado 2010: 39-42.

sentían eran los poetas, pintores y músicos y, en segundo lugar, algunos hombres cuyos intereses eran más amplios y flexibles pero que, en todo caso, no pretendían ejercer desde allí una influencia decisiva en el espacio de discusión intelectual. Por otra parte, que este tipo de empresa quedaba afuera del margen de intervención que el Ateneo podía tener en los debates alrededor de la nacionalidad.

## 1.2. Una sociabilidad ejemplar

En suma, pues, el Ateneo ha demostrado que puede convertirse en breve en uno de los centros de atracción más amados de nuestra alta sociedad, la cual pudiera ser que no asista a las fiestas de este carácter porque nadie se las ofrece. El Ateneo tiene esa hermosa misión social, y esperamos que cuando se inauguren las conferencias ordinarias, podamos ver, como anoche, formado el auditorio por el distinguido concurso de las damas bonaerenses.

(*La Prensa*, 26 de abril de 1893)

El 25 de abril de 1893, “con un programa sobrio de formas pero con elementos inmejorables”, el Ateneo había quedado inaugurado en un acto que los diarios consideraron como “una innovación sobre las costumbres en este género de fiestas”; un evento “de proporciones modestas, sin dejar por eso de ser atrayente” que convocó a “una distinguida concurrencia de damas y de caballeros de alta posición intelectual”.<sup>93</sup> Con el objeto de medir el cumplimiento de las expectativas generadas alrededor de la nueva asociación, las crónicas apuntaron a reactivar los discursos que se habían pronunciado el año anterior. De acuerdo con las opiniones de quienes alentaban su desarrollo, se trataba de una empresa necesaria en los tiempos que corrían. A la condición de esos tiempos, menos proclives al estímulo y el cultivo de la literatura y el arte que al juego de la bolsa –algo que en la prensa se repetía una y otra vez–, se agregaban los “peligros” que algunos dirigentes habían empezado a articular (con distintas opiniones) acerca de la inestabilidad en la que se encontraban los valores de la nacionalidad argentina. Desde esta perspectiva el

---

<sup>93</sup> Todas estas citas fueron tomadas de *La Prensa*: “El Ateneo. Su inauguración”, 23 de abril; “El Ateneo”, 25 de abril y “En el Ateneo. La fiesta de anoche”, 26 de abril de 1893.



Ateneo llegaba, sino para reconstituir por sí mismo algunos de esos valores, sí para, al menos, a través de su interés puramente intelectual, “contrarrestar” esa tendencia negativa. Ya que los hombres que la conformaban contaban con un reconocimiento público en el campo de las letras nacionales, se creía que la asociación podría contribuir a ese equilibrio no solamente por medio de la promoción de las obras individuales de cada uno de ellos sino, además, a través del ejemplo que su esfuerzo colectivo provocaría entre la juventud.

Antes que nada, el Ateneo sería, entonces, un espacio para estimular la producción y el consumo de las letras y las artes que todavía estaban por desarrollarse en el país. Ahora bien, estos discursos no se habían articulado únicamente en función de sus fines específicos, sino también desde la perspectiva de las acciones que la nueva asociación buscaría cumplir en el plano de las costumbres y el comportamiento social. El diagnóstico acerca de la caída de los valores “espirituales” en que consistía uno de sus ejes, comprendía la dirección que en los últimos tiempos habían tomado los criterios sociales y culturales: la ostentación, el lujo y el perfil cosmopolita que según una visión ampliamente difundida en estos años entroncaban con el materialismo de la sociedad porteña, eran asuntos que figuraban entre sus preocupaciones iniciales.

Esta inquietud no tenía como objeto al conjunto de la población, sino a la “sociedad” entendida en un sentido restringido. Concretamente enfocada en la dirección que había tomado la élite política y social, la preocupación que los integrantes y los defensores del Ateneo intentaron recoger se apoyaba, en parte, en el lugar central que en el pasado habían tenido los intelectuales dentro del movimiento asociativo. Al menos hasta la segunda mitad del siglo, las sociedades de esparcimiento intelectual se habían proyectado como modelos en escala de los vínculos contractuales que se deseaban para la sociedad republicana que se estaba proyectando; tanto porque, según se creía, las actividades espirituales aparecían como las más aptas para mantener a los hombres al margen de las pasiones políticas, como por ofrecer un espacio al desarrollo del pensamiento necesario para la construcción de la sociedad civil. Retomando esta idea, los hombres del Ateneo confiaron en que la nueva asociación podía funcionar, en cierta medida, como un espacio desde la cual recuperar los gérmenes de una *sociabilidad ejemplar*

destinada a un público que idealmente reuniría los dominios del pensamiento y la sensibilidad artística con la práctica de las virtudes cívicas asociadas al patriotismo.

Esto no significa que los integrantes del Ateneo fueran indiferentes ante las modificaciones sociales introducidas por el proceso inmigratorio. Por el contrario, al menos para algunos de ellos, estas transformaciones estaban en la raíz de un modelo de intervención que consideraba como indispensable la presencia de los hombres de letras en la formación de la sociedad nacional.

Colocada en el cuerpo central de un programa compartido por algunos de sus fundadores, la voluntad de articular los contenidos de una tradición había sido uno de los puntos más aceptados en el momento de emprender la tarea asociativa. En este sentido, Rafael Obligado y Joaquín V. González se destacan como un bloque uniforme. Como vimos en el primer capítulo, desde 1888 ambos habían compartido su visión de los aspectos negativos del proceso iniciado en el comienzo de la década, integrando esa experiencia en el mismo marco de sensibilidad que los llevó a ver en la poesía un instrumento necesario para redefinir el rumbo del país. Fuera de algunos matices que los diferenciaba en cuanto al recorte histórico e ideológico de los materiales que debían informar esa tradición, González y Obligado coincidían en enfatizar los efectos emotivos que la literatura (y sólo ella) podía provocar a favor de la “religión del patriotismo”.

De acuerdo con la formulación que el primero le había dado a este tema, la cohesión de una sociedad cuya tercera parte estaba compuesta por una población de origen extranjero requería de un vehículo de difusión que fomentara el sentido de pertenencia de una “manera sencilla y sentimental”, esto es a través de géneros, formas y personajes que depositaran en el dominio de las pasiones su propósito de identificación colectiva. De ahí la advertencia formulada en *La tradición nacional* acerca de los modos de transmisión erudita que, articulados en “el lenguaje de las academias”, se verificarían como ineficaces para “levantar en el corazón del pueblo el sentimiento patriótico para la defensa nacional”. En cambio, esa respuesta se conseguiría, según González, siempre que la interpelación se forjara “en el idioma candente [...] de las batallas de los martirios de nuestros héroes”; sólo de ese modo, continuaba, “les hablaríamos al sentimiento, porque él enciende las cenizas de los sepulcros y precipita a los pueblos a los grandes heroísmos” (González 1930: 42).

En la misma línea de estas proposiciones, o mejor dicho en el eje de intersección que habían establecido con el proyecto poético de Obligado, debe colocarse la elección de “Ayohuma” como pieza de lectura en el acto inaugural del Ateneo.<sup>94</sup> En ausencia de su autor, en esa ocasión el encargado de entonarla fue Calixto Oyuela; y de acuerdo con los testimonios de los periódicos, lo hizo ante un auditorio impregnado del espíritu patriótico que sus décimas buscaban transmitir. Dedicado a exaltar el aspecto glorioso de las luchas de independencia sobre el contorno de una batalla, el poema respondía al señalamiento por parte de González de la figura de Manuel Belgrano como uno de los emblemas más aptos para figurar como motivo de la literatura nacional: “la vida militar de Belgrano –había escrito González– [...] por la índole de las ideas que dominan al héroe y a su pueblo, ofrecen a la fantasía motivos de creaciones y de leyendas que merecerían perpetuarse en la memoria, adornadas con el canto de la poesía” (González 1930: 158); y había cifrado esta imagen en un “fervor religioso” que, lejos de los extremos del fanatismo, alimentaba el credo patriótico a su alrededor.<sup>95</sup>

El poema de Obligado cantaba la elegía de un grupo de patriotas junto con la celebración definitiva de su causa enalteciendo de paso, en medio de la descripción de las acciones bélicas, el retrato de un héroe individual. Pero además, al describir la oración que Belgrano y sus soldados dedican a la Virgen de Mercedes, se ajustaba literalmente al mandato de *La tradición nacional*. El episodio de la derrota ante el ejército español elegido por el autor del poema reforzaba la permanencia del sentimiento patriótico, lo que a su vez era rematado, a través de

---

<sup>94</sup> Esta composición, que más tarde iba a formar parte de la edición definitiva de las *Poesías* de Obligado (1906) con dedicatoria a Carlos Vega Belgrano, nieto del héroe del poema, fue compuesta en 1892 y “estrenada” públicamente en el acto inaugural del Ateneo.

<sup>95</sup> Para González, Belgrano expresaría algo así como la síntesis entre las ideas que impulsaron el acontecimiento revolucionario y las creencias de un pueblo plagado de “supersticiones y absolutismos ideales”. Así, el autor de *La tradición nacional* encuentra en esta figura una religiosidad que lo revelaba como un “hijo genuino de esa tradición” pero que a los fines de su construcción como héroe nacional no debía contradecir su carácter ilustrado. “Verdad es que tal opinión, examinada a la luz de la moral absoluta, y sin tener en cuenta la suprema razón de la necesidad, nos presentaría a Belgrano como un creyente de circunstancias, como un devoto de conveniencias, como una hechura jesuítica puesta al servicio de la Revolución; pero creo que su carácter gana más ante la historia y ante la moral universal presentándole como un creyente y devoto sincero que había conciliado en su espíritu la idea religiosa y la idea revolucionaria [...]” (González 1930: 159-160).

una imagen sublime, con la llamada del héroe a sus soldados a brindar su oración a la virgen:

En la profunda quebrada,  
Al pie del cerro vecino,  
Suenan el clarín argentino  
Tocando intensa llamada.  
A mal guardar, la visera  
Alta en la frente guerrera,  
Marcial y firme la planta,  
Manuel Belgrano levanta  
Con muda fe su bandera.

Al gran clamor obedientes,  
Van los dispersos llegando,  
Unos, bravíos, alzando  
Las armas resplandecientes;  
Aquellos, mustios, dolientes,  
Llenos de afán y sonrojos;  
Otros, más que hombres, despojados,  
Que, arrastrando su desmayo,  
En la bandera de Mayo,  
Ponen el alma y los ojos.

Firmes, en cuadro formaron,  
Y, a un breve toque marcial,  
Se arrodilló el general...  
Y todos se arrodillaron.  
Como en Tucumán, alzaron  
La oración que el alma exhala,  
Y que fue, tendida el ala,  
Hacia las místicas redes  
De la virgen de Mercedes,  
Su radiante Generala.

En definitiva, se trataba de una derrota heroica que entraba en sintonía con aquellos motivos que González había identificado para representar la tradición.

Como buen exponente de esa fórmula de compromiso entre literatura y nacionalidad, “Ayohuma” fue catalogada luego de su lectura pública como una poesía “que los argentinos debieran aprender, como se aprendían los cantos heroicos de la Grecia”.<sup>96</sup> Sin embargo, toda la carga de emotividad patriótica con

---

<sup>96</sup> “En el Ateneo. La fiesta de anoche”, *La Prensa*, 26 de abril de 1893.

que este poema se impuso en esa ocasión no alcanza a cubrir la distancia que separaba al auditorio del Ateneo del público imaginado por González.

Lejos de tratarse de una contradicción que develara las dificultades con que se encontraban los hombres de letras en el momento de practicar la llegada a un amplio caudal de lectores, el “auditorio selecto” que aplaudió el poema de Obligado venía a cumplir una función complementaria y, en realidad, para muchos la única que podía articularse por medio de la asociación. En efecto, la forma en que sus promotores pensaban la inserción del Ateneo en el marco de la sociedad civil no era equivalente a la función individual que adjudicaban a artistas y escritores. Según esta perspectiva, la asociación sería en todo caso una plataforma y un lugar de cohesión que serviría para incentivar el trabajo de cada uno de sus integrantes. En cuanto a la distancia entre esas dos esferas de recepción diferenciadas, la hacían corresponder con un modelo asociativo colocado en la cúspide de una pirámide cuya base estaba representada, a su vez, por las amplias capas de público urbano surgidas del impulso modernizador. Sin que esto significara perder de vista a ese público, al menos en sus primeros años el Ateneo buscó identificar un destinatario más inmediato, y para esto se propuso como un espacio privilegiado en la tarea de recuperar una sociabilidad que contrarrestara los efectos disolventes de la modernización.

Los actos abiertos al público se destinaron así a un auditorio limitado, intentando propiciar el desarrollo de una combinación que sus integrantes consideraban ausente en otros ámbitos de encuentro social. De acuerdo con esta idea, el Ateneo estaba en condiciones de complementar la expansión de la virtud cívica con aquellos elementos que la habían alentado en los orígenes mismos de la nacionalidad. No sorprende entonces que adquiriera un rango decisivo el lugar que en ese proceso le cabía a la tradición intelectual argentina. Allí, no sólo podían encontrarse algunas de las fuentes más importantes del pensamiento y de la literatura que se consideraba necesario recuperar, sino también los modelos relacionales que habían acompañado la formación del espíritu republicano entre las elites criollas en la primera mitad del siglo.

En 1894, durante la fiesta organizada para la conmemoración del 25 de mayo Joaquín Castellanos pronunció un discurso en nombre de la sección de

“Bellas Letras” titulado “El arte por la patria”. Este discurso no sólo afirmaba la necesidad de recobrar los fundamentos de una literatura nacional estableciendo una continuidad con el legado de la generación del 37; además, se dedicaba a reclamar para los hombres de pensamiento un papel singular que en su fase colectiva e institucional venía a legitimar la función del Ateneo. De acuerdo con Castellanos, el “gran acontecimiento del año 10” significaba, además de un movimiento separatista, “el punto de arranque de una revolución moral que representa un nuevo molde de vida que debe ensayar la humanidad en esta zona del planeta”. Y continuaba:

Por esto, para solemnizar el grande aniversario, no bastan las pompas oficiales que lo rememoran en su faz política, ni los simulacros bélicos que lo celebran en su faz heroica; yo sé que en todas las festividades patrias, nuestro gallardo ejército es el símbolo viviente de las más nobles cualidades de nuestra raza y el depositario de los más brillantes blasones de nuestra historia; pero sé también que la milicia dispersa de los luchadores del pensamiento, representa el impulso más durable de la revolución de Mayo; muchos que no vestimos uniforme militar somos también combatientes de la patria, soldados de su bandera; y bien podemos desfilando en legión, presentarles nuestras armas (Castellanos 1909: 532).<sup>97</sup>

Aunque la versión de la historia nacional recogida por Castellanos no se apartaba de un relato matriz que hacía foco en la Revolución como origen verdadero del “espíritu” argentino, no dudaba en recortar el componente propiamente intelectual como “el impulso más durable” de este acontecimiento. De ahí que el puente establecido con la actualidad sirviera como fundamento de una intervención autónoma en el espacio público por parte de los intelectuales. En contraste con las “pompas oficiales” y los “simulacros bélicos” esa intervención quedaba demarcada respecto de la acción del Estado, pero plegándose a un programa de construcción de una sociedad nacional.

---

<sup>97</sup> Agradezco el encuentro con este material a Graciela Salto.

Sin ser la única vía para establecer la complicidad con un público restringido, el patriotismo demostrado en este caso por Castellanos actuó como la base de un llamado por parte de los integrantes del Ateneo. Además de poner en escena producciones que expresaban motivos nacionales, este tipo de actos apelaron a la recuperación de ciertas *formas* consideradas al margen del “materialismo” de los últimos años. Así por ejemplo, la posibilidad de reunión entre ambos sexos se mostró como un indicador de la ausencia de pasiones políticas e intereses comerciales. En el mismo sentido, la falta de recursos que se advertía en los comienzos del Ateneo, la austeridad del local y sus escasas “comodidades” pasaron a convertirse en virtud, sin que estas falencias traspusieran los límites de la honorabilidad y el buen gusto burgués.

## 2. Las letras y las bellas letras

Durante el primer año de vida del Ateneo, la sección de Bellas Letras que presidía Obligado no tuvo casi actividad; apenas una conferencia pronunciada por Celestino Pera y una participación deslucida en los actos “oficiales”.<sup>98</sup> Si bien los acontecimientos políticos de ese año no facilitaron en general el trabajo del Ateneo, la actividad de los hombres de letras había quedado muy rezagada tanto frente a la sección de Bellas Artes, organizadora del primer salón —sin duda el acontecimiento más importante—, como a la de Música, que había realizado un concurso y un concierto en el que se ejecutaron las partituras ganadoras, además de figurar entre los números principales del acto inaugural y de la fiesta patriótica del 9 de julio. Incluso la de Estudios Filosóficos y Sociales se había adelantado en la organización de sus conferencias.<sup>99</sup> ¿Cómo explicar entonces la falta de iniciativa por parte de la sección que representaba el interés principal con que se había creado el Ateneo? Por una parte, la respuesta a esta pregunta debería buscarse alrededor de las modificaciones que se impusieron en la estructura organizativa al ampliarse la idea original.

Como vimos anteriormente, la intención de constituir un núcleo de importancia, que hiciera posible una intervención significativa en el espacio público, pronto había llevado a abarcar un amplio espectro de perfiles y actividades intelectuales más allá del reconocido liderazgo de los “literatos”. Es así que, a pesar de una impronta original que parecía focalizar en las “bellas letras”, la exposición pública necesaria para el éxito del proyecto acarrió también la demanda de participación de un rango más abarcativo de “hombres de pluma”. Ya antes de que se celebrara la asamblea inicial, los diarios más cercanos al proyecto señalaron

---

<sup>98</sup> La conferencia de Pera, titulada “Cátedra o tribuna” fue pronunciada el 12 de septiembre de 1893. En la fiesta de conmemoración del 9 de julio, la presencia de las letras se redujo a la presentación por parte de Julián Martel del capítulo de una novela en preparación. La anécdota cuenta que Martel llegó tarde, y que su lectura se realizó cuando la mayor parte del público se había retirado.

<sup>99</sup> Joaquín V. González dio una conferencia “sobre la forma de designar el departamento ejecutivo en las municipalidades” (*La Prensa*, 25 de agosto de 1893). Por su parte, Martín Félix Herrera y Lorenzo Anadón disertaron sobre “la intervención del estado en el orden económico” (*La Prensa*, 12 de octubre y 12 de noviembre de 1893).



como un signo positivo la promesa de que en ella iban a participar “no solamente los que cultivan las bellas letras, en el sentido estricto de esta palabra, sino todos los que en cualquier otro ramo de la literatura han demostrado decisión por las tareas intelectuales”.<sup>100</sup> Bajo el amparo de la “literatura”, este cronista buscaba englobar todo un arco de intereses confluyentes en el manejo de la cultura escrita; y para hacerlo apelaba a una noción de las “letras” que empezaba a perder vigencia sin que se desarticularan completamente los rasgos tradicionales manifiestos en su escasa diferenciación. Lo cierto es que, en lo concreto, esa amplitud describía a un conjunto de hombres entonces distribuidos de manera despareja en cuanto a su grado de especialización “disciplinar”.

De acuerdo con esa variedad de perfiles intelectuales, buscando no resignar la preeminencia de los poetas, los responsables del Ateneo organizaron distintas secciones sin reparar en la adhesión desigual que lograrían entre uno u otro de los “campos del saber” que pretendían representar. Es por esto que, en la medida en que cada una de esas áreas contaba o no con experiencias anteriores y con formas de reconocimiento colectivas, su integración al Ateneo fue mayor o menor. Los casos de los historiadores y de los hombres agrupados en la sección de Estudios Filosóficos y Sociales sirven para registrar las diferenciaciones y recortes que terminaría por caracterizar el perfil del Ateneo.

La sección de Estudios Históricos fue una de las iniciales, y también una de las que –pese a su permanencia mientras duró la asociación– menos huellas dejó en ese recorrido. Aquí no sólo se deben constatar sus escasas actividades a lo largo de los años sino también la notoria ausencia de nombres que hoy incluiríamos sin dudas dentro de este campo. La explicación es sencilla. Como se sabe, la práctica historiográfica se había desarrollado en paralelo con las tentativas de definición de un pasado que sustentara la idea de nación. Desde mediados del siglo XIX este género de escritura (y no la novela deseada por los hombres de letras más destacados en el período inmediatamente posterior al rosismo) había triunfado como la opción más efectiva para la construcción de una identidad nacional (Laera

---

<sup>100</sup> La Prensa, 23 de julio de 1892. El artículo continuaba diciendo: “Pierde así, pues, la idea, los tintes de exclusivismo y de círculo, con que los literatos rabiosos suelen afejar las iniciativas de esta naturaleza”.

2004: 9-14). Esta elección del relato histórico como la forma más adecuada para articular a través de los instrumentos de la cultura letrada las necesidades simbólicas y las alternativas políticas desplegadas en este período, tuvo como correlato la constitución progresiva –si bien trabajosa e irregular– de un marco de sociabilidad relativamente específico. Como lo demuestra la actividad desplegada por Bartolomé Mitre desde la década de 1850, los hombres consagrados a este género habían creído necesario apoyar sus trabajos sobre la base de los vínculos generados por el interés común hacia el pasado histórico. Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo esos esfuerzos no habían alcanzado a concretarse en un sistema de instituciones públicas, este vacío se había llenado con “una red de círculos privados” que funcionó como el principal instrumento de cohesión (Buchbinder 1996). A través estos círculos en donde se realizaba el intercambio de documentos (casi siempre provenientes de las colecciones privadas) los historiadores habían reforzado su conciencia acerca de una práctica ya para entonces diferenciada de las “bellas letras”. Por otro lado, para los años en que se inaugura el Ateneo, los historiadores habían atravesado varios intentos de agrupación (Wasserman 2008: 83-90) y, sobre la base de esas experiencias, empezaban a reconocerse como miembros de una disciplina que contaba ya con autores consagrados (el propio Mitre y Vicente F. López, en primer lugar) y con obras monumentales (especialmente las que el primero de ellos dedicó a la emancipación sudamericana). Desde esta perspectiva, la creación de la Junta de Historia y Numismática Americana en 1893 puede considerarse como el corolario de una búsqueda largamente señalada por discursos y acciones concretas. Aunque esta asociación de corte erudito tardaría unos años más antes de consolidarse, desde el momento de su formación sentaría las bases para que se la reconociera como portadora de una autoridad basada –si no en reglas específicas y propias de un campo profesional– en instrumentos reconocibles y, fundamentalmente, en el prestigio acordado a la historia.<sup>101</sup> Parece natural que frente a esta y otras iniciativas que en los mismos

---

<sup>101</sup> Cfr. VVAA, *La Junta...* 1995-1996. Como lo explican diversos investigadores, la historiografía alcanzaría un estatuto científico recién a partir del primer Centenario, con la aparición de la Nueva Escuela Histórica. Desde entonces empezaría a ser considerada como una práctica profesional de la mano del desarrollo de los estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. En tanto, los historiadores han considerado generalmente el período que va desde 1880 a 1910 como un momento de transición (Bruno 2005: 170-175).

años organizaban el campo de la historiografía, el Ateneo no despertara un interés especial entre quienes la practicaban. Más todavía, y a juzgar por el derrotero frustrado del pensamiento histórico dentro de esta asociación,<sup>102</sup> no debe descartarse que los hombres volcados a este género hayan visto en el Ateneo un obstáculo para el desarrollo de una autonomía que consideraban fundada en motivos de debate y modalidades específicas de intercambio intelectual.

La débil presencia de los historiadores dentro del Ateneo ofrece un testimonio de las diferenciaciones que se estaban produciendo en el marco de ese proceso caracterizado por Julio Ramos (1986) como la “fragmentación de la República de las Letras”. En este sentido, una cualidad del Ateneo es que allí se expuso con cierta claridad la regulación de los límites entre prácticas discursivas y esferas de acción intelectual que en estos años se encontraban en pleno proceso de redefinición. El caso de la sección de Estudios Filosóficos y Sociales, de hecho, podría considerarse como inverso al anterior, si es que se acuerda en que por su intermedio la asociación contribuyó, aunque fuera modestamente, al diseño de un área de conocimiento que no contaba con una tradición propia. En realidad, no resulta sencillo determinar la preeminencia de una única zona de intereses dentro de esta sección; pero sí pueden observarse en ella los rasgos de un perfil de intelectual por entonces emergente y en cuyo origen se reconoce la reestructuración de los vínculos tradicionales que los intelectuales habían mantenido con las prácticas políticas. Joaquín V. González y Norberto Piñero, dos de los principales

---

<sup>102</sup> En ese derrotero, marcado sobre todo por la inactividad de la sección específica del Ateneo, debemos incluir también la polémica establecida por Paul Groussac frente al primer y único volumen de la “Biblioteca de Autores Argentinos”. Si como señala Fernando Degiovanni la reseña de Groussac acerca de los *Escritos* de Mariano Moreno compilados por Norberto Piñero “señalaría el comienzo de las relaciones entre filología, capital cultural y alternativas políticas en el país” (Degiovanni 2005: 185), la intervención del francés puso en juego, además de la crítica filológica, otras armas de su arsenal erudito para discutir la interpretación del pasado histórico. Entre ellos, fue importante para su impugnación de la obra editada por Piñero el despliegue de sus conocimientos del método histórico, cuya falencia Groussac consideraba como determinante para la equivocada manipulación de un documento como el *Plan de Operaciones*. Si convenimos en que la polémica por parte de Groussac no se limitó a la diatriba personal sino que funcionó como un ataque indirecto a la asociación que había auspiciado la obra, debemos concluir que el francés atacaba al Ateneo en este flanco: el de los estudios históricos. Al subrayar constantemente que Piñero era un abogado, Groussac no sólo pretendía poner en evidencia la falta de formación y criterio específico por parte del compilador sino también la imprudencia del Ateneo en la selección del responsable del volumen.

impulsores de esta sección, ejemplifican ese perfil que caracterizaría a la corriente reformista liberal (Zimmermann 1995). Al orientarse al tratamiento de algunas cuestiones ajustadas a la nueva configuración del Estado, esta sección estableció algunos puntos de contacto con el espíritu que llevaría a plantear la modificación de las instituciones y, paralelamente, el estudio de los fenómenos identificados con la “cuestión social”.

Por distintos motivos, el desenvolvimiento de la historiografía y las ciencias “sociales” dentro del Ateneo permite observar tanto la voluntad de diferenciar un conjunto de actividades vinculadas con la escritura como la intención de mantener la primacía que poetas y literatos en general habían tenido en el origen del proyecto. La organización en secciones respondía a una forma determinada que los Ateneos habían adoptado en el mundo hispánico a partir del modelo del Ateneo de Madrid. Pero esto no quita que en este caso esa división funcionara para ubicar a las prácticas literarias dentro de un esquema que en Europa se remontaba al romanticismo. Esto nos lleva a la segunda diferencia que se estableció respecto de la concepción inicial del Ateneo.

Aunque se trataba de una historia discontinua, los vínculos entre algunos de los responsables de la iniciativa y un grupo de artistas plásticos entre los que se destacaba Eduardo Schiaffino –quien era un participante frecuente de las tertulias de Obligado– llevaban un par de décadas desde su conformación inicial. De modo que si bien la concepción de un “centro literario” no contemplaba explícitamente la participación de estos últimos, su incorporación luego de la “asamblea” inicial no resultó sorprendente. Al convocar a los representantes de las disciplinas artísticas, los fundadores del proyecto procuraban sumarle solidez, aprovechando la capacidad de organización de los músicos y artistas plásticos así como las redes ya conformadas por ellos alrededor de sus propias experiencias asociativas e institucionales. En el caso de los artistas plásticos, estaban en condiciones de aportar (y así lo hicieron) una amplia experiencia acumulada en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en la cual venían trabajando desde 1874 (Malosetti Costa, 2001: 85-114). Los músicos, por su parte, se apoyaban en la creación paralela del Conservatorio de Música de Buenos Aires, dirigido por Alberto Williams desde 1893. Con el respaldo de estos antecedentes, no tardaron en responder a una convocatoria que les ofrecía a sus

propias actividades una importante plataforma de visibilidad. A esta función institucional que cumplieron artistas plásticos y músicos debemos agregar su importante gravitación en el refuerzo de un imaginario compartido con los poetas dentro del cual empezaba a ganar terreno la figura del *creador*. Como lo explica Nathalie Heinich, a mediados del siglo XIX se consolida en Francia la formación de una identidad colectiva que reúne a todas aquellas que hoy reconocemos como diferentes disciplinas artísticas. De acuerdo con la autora, se trata de la emergencia de una nueva realidad conformada tanto por representaciones como por hechos concretos; tanto por la frecuentación de los mismos lugares como por la asunción de los mismos valores. La figura del creador se funda en “el sentimiento de pertenecer a una misma fracción del mundo, de compartir las mismas propiedades” (Heinich 2005: 175). En el caso argentino, si bien, como se dijo, existía previamente una trama de relaciones que reunía a escritores y artistas, es con el Ateneo que surge algo semejante a esta identidad. En paralelo con el movimiento de diferenciación de las “bellas letras” respecto de las “letras” dentro de la asociación, la cercanía con pintores y músicos iba a contribuir a forjar una imagen de los “literatos” en sincronía con la figura del escritor existente en Europa. Sin embargo, este proceso no se produjo desde el inicio ni de manera lineal sino que empezaría a hacerse visible (y no sin conflictos) con la llegada de los “jóvenes” que rodeaban a Rubén Darío.

Por otra parte, ninguna de las razones apuntadas termina de explicar la notoria inacción de los hombres de letras durante el primer tramo del Ateneo. Al contrario, pareciera que el entusiasmo de músicos, pintores y escultores, por un lado, y de quienes participaban de la cultura intelectual desde un lugar diferenciado de la poesía, por otro, no hace más que exponer la falta de cohesión dentro de un grupo de letrados sobre el cual habían recaído todos los conflictos desatados durante la etapa de organización. En este sentido, la renuncia de Guido Spano y el posterior nombramiento de Oyuela como presidente antes de que finalizara el año 1892 marcan un punto de inflexión.<sup>103</sup> El impacto de esta elección se sintió

---

<sup>103</sup> No son claros los motivos por los cuales Guido Spano presentó su renuncia tres meses después de haber sido elegido. Una versión de este hecho habla de un “desagradable incidente” sufrido por el poeta en una “kermesse”, que habría terminado por decidir su alejamiento (*La Prensa*, 17 de octubre de 1892). Lo cierto es que Guido, de edad avanzada,

evidentemente en el sector del periodismo dentro del cual se había identificado la “oposición” al proyecto del Ateneo. Como se vio antes, uno de los motivos de recelo manifestado en las páginas de la prensa se encontraba en la influencia que podrían ejercer los contactos que los hombres del núcleo fundador mantenían con instituciones oficiales españolas. Pero en el caso de Oyuela, se condensaban de la forma más completa las ideas sobre las cuales se habían establecido las sospechas de que el Ateneo tomaría un perfil conservador. Entre esas sospechas se podían computar no solamente su militancia a favor de la reanudación de los vínculos culturales con España –en su caso cimentada en un cerrado hispanismo racial– sino también su agrio enfrentamiento a todo lo que pareciera contaminado por tendencias estéticas actuales y –quizás sobre todo– su posición anti-profesionalista. Como se vio en el capítulo anterior este último aspecto es importante, porque Oyuela lo asumió como una prenda de combate que informaría su discurso inaugural, pronunciado en nombre de la asociación.

Todo esto lleva a presumir, aunque así no lo demuestren las escasas repercusiones merecidas por su elección al frente del Ateneo, que el rechazo de su figura fue más allá del puñado de voces que se manifestaron a través de los diarios. En junio de 1894, Rubén Darío tituló la primera de sus crónicas para el diario *La Razón* de Montevideo “La Atenas del Sud. Su somnolencia actual”, confesando la decepción que él mismo había experimentado al llegar a una ciudad considerada como “el primer centro intelectual de las repúblicas latinas”. Ese destino anhelado desde su infancia no le había mostrado hasta entonces sino la pobreza de su actividad intelectual: “Sí, la vida literaria es relativamente escasa. ¿Qué digo escasa? ¡Casi no hay ninguna!”, escribía Darío en esa ocasión refiriéndose a Buenos Aires.<sup>104</sup> Pero lo más interesante de este panorama aparecía al considerar al Ateneo

---

nunca había estado muy convencido de ocupar ese puesto. De hecho, en la reunión inaugural había sido él (y no Obligado, como lo suponen algunos) quien manifestó sus dudas acerca de la necesidad de fundar el Ateneo (cfr. *La Nación*, 27 de julio de 1892). La vacante se cubrió por medio de la votación de los miembros de la junta directiva, que para entonces ya se había constituido. Oyuela ganó por un voto (el de Alberto Williams) y obtuvo la presidencia frente a Joaquín V. González, que se extendería hasta la mitad de 1894 (Barreda 1927).

<sup>104</sup> *La Razón*, 24 de junio de 1894 (reproducido en Darío, Rubén, *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Recopilación y prólogo de Roberto Ibáñez, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, p. 31).

como un centro “respetabilísimo y digno de todas las simpatías y apoyos, pero al cual no concurren todos los elementos que para el continuo aliento de la vida literaria se necesitan”.<sup>105</sup>

Viniendo de una de las figuras, probablemente la más importante entre quienes protagonizarían la siguiente etapa de la asociación, parece inevitable vincular este breve comentario con el cambio de rumbo que tomaría la actividad de los escritores. A partir del segundo semestre de 1894, cuando Oyuela dejara la presidencia a Carlos Vega Belgrano, la influencia de Darío dentro del Ateneo iba a hacerse notar, progresivamente, a la par de la reanimación que él mismo instalaba en la escena cultural porteña. Sin embargo, esta influencia no tomaría la forma de un predominio directo de sus ideas renovadoras *dentro* de la asociación, sino la de un liderazgo no completamente asumido por él pero sí adjudicado al poeta nicaragüense por parte de un grupo de “jóvenes” (algunos de los cuales no lo eran en el sentido estrictamente cronológico) que buscarían definir su propio lugar en el borde exterior del Ateneo.

---

<sup>105</sup> Darío, R., *ibid.*, p. 33.

### 3. El cosmopolitismo por la ventana: la querrela sobre el arte nacional

Significativamente, la pasividad inicial de las “bellas letras” comenzó a revertirse en el límite de la presidencia de Oyuela, con una postergada intervención de Obligado. Su conferencia se encuadró en una discusión previamente concertada alrededor de la literatura y el arte nacional.<sup>106</sup> No solamente por el tema que abordó sino también por el modo en que una planificada puesta en escena precedió su aparición de ritual civilizado (Malosetti Costa 2001: 344), la polémica entre Obligado, Oyuela y Schiaffino parece reeditar con más de una década de distancia la “Justa literaria” que había enmarcado el enfrentamiento amistoso entre los dos primeros en las páginas de *La Ilustración Argentina*.<sup>107</sup> Sin embargo, esta similitud no alcanza a abarcar los múltiples vectores sobre los cuales podían proyectarse, en 1894, las definiciones alrededor de la cultura nacional.

¿Cuáles eran los rasgos propios del carácter argentino?; ¿cómo podían distinguirse en el contexto de una sociedad cosmopolita? ¿O acaso se trataba de una entidad cuya forma definitiva sólo se encontraría en el futuro? Articuladas dentro del Ateneo, estas preguntas no aparecían como parte de una discusión aislada sino

---

<sup>106</sup> La conferencia de Obligado, primer director de la sección Bellas Letras, había sido programada desde el principio, en 1893. Durante todo ese año, los diarios volvieron en distintas ocasiones a mencionar este compromiso que generaba alguna expectativa anunciando cada vez su próximo cumplimiento. No obstante, el tema de la conferencia, aunque previsible, no se conoció hasta días antes de que la misma fuera finalmente pronunciada. Tal como lo describe Laura Malosetti, el punto de partida de su disertación fue un ensayo de Eduardo Schiaffino publicado en el volumen *Pro-patria. Cooperación del ingenio argentino para la reconstrucción de la “Rosales”*, que apareció en la segunda mitad de 1892 (si bien esta autora lo fecha en 1891) (Cfr. Malosetti 2001: 338).

<sup>107</sup> La “Justa literaria” fue una discusión epistolar en verso entablada por ambos poetas en 1881. Este contrapunto estuvo guiado por la pretensión de enfrentar dos concepciones sobre la poesía (la castiza y helenizante de Oyuela y la patriótica de Obligado) y se cerró con el arbitraje de Carlos Guido Spano. Como lo indica Alfredo Rubione (1983: 26-27), el cierre de la “Justa” terminó por demostrar mucho más una confluencia de criterios ideológico-estéticos que una verdadera oposición prefigurando la “dialéctica institucional del grupo conservador” visible en la polémica del Ateneo. Oyuela volvió a publicar la “Justa Literaria” en su libro *Cantos* (1891) acompañándola de un apéndice en que figuran las cartas intercambiadas entre ambos poetas y entre ellos y Guido Spano luego de terminada la contienda en verso (Cfr. Oyuela 1891: 253-327).



en el marco de un debate más amplio que –desde fines de la década anterior– ocupaba a diversos sectores de la sociedad argentina. Sin embargo, la polémica tampoco pudo dejar de exhibir las resonancias de una reflexión que se venía prolongando dentro de la elite letrada desde su articulación en el marco del romanticismo. En este sentido, al considerarse las posibilidades de intervenir en la formación de la sociedad nacional desde el ámbito de las actividades “espirituales”, la polémica se orientó también a esclarecer el papel que les cabía a los letrados en un panorama muy diferente al que habían ocupado sus antecesores. Mientras que los hombres del Ateneo podían ver allí una herencia directa que les correspondía como representantes de la intelectualidad argentina, al mismo tiempo resultaba imposible soslayar las diferencias que los separaban en cuanto a las condiciones de enunciación y a las huellas que sus intervenciones podrían dejar en el espacio de la discusión pública del fin de siglo. Esas diferencias provenían tanto de las modificaciones que se habían producido en el tratamiento de “la cuestión nacional” en los últimos años como de los cambios que habían modificado su lugar en la sociedad. Para los hombres de letras cuyas trayectorias habían seguido el proceso que llevaría a la constitución del Estado, el interés por la nacionalidad había sido parte de un proyecto inseparable de la organización jurídica e institucional del país. En la década de 1890, en cambio, una vez cumplido ese proyecto, el mismo tema se presentaba como una interrogación acerca de la sociedad argentina en el presente y el futuro. ¿Cómo posicionarse, entonces, ante esta cuestión que había pasado a colocarse en el centro de las preocupaciones de los grupos dirigentes? Como se vio anteriormente, el Ateneo ensayó algunas respuestas de carácter institucional al tomar un papel activo en el “amplio movimiento patriótico” que se desplegó en estos años desde distintos sectores de la sociedad civil. Tanto las actividades organizadas con motivo de las fechas patrias como la proyección de una serie de libros que buscaba revelar un capital simbólico acumulado en el desarrollo de la nacionalidad habían mostrado esta voluntad de ejercer una función representativa. Sin embargo, esto no impidió que el tema adquiriera otras inflexiones, más ajustadas a los problemas concretos que se presentaban en un campo cultural en pleno proceso de transformación.

De acuerdo con Oscar Terán, el “dispositivo nacionalizador” organizado a partir de los últimos años del siglo XIX “ofreció un espacio de intervención y legitimación para los intelectuales, en un momento en que no lo hallaban ni en un mercado todavía por crearse ni en un mecenazgo en vías de extinción” (Terán 2000: 59). Esta afirmación, válida desde una perspectiva abarcadora, podría matizarse en vista de la multiplicidad de situaciones en las que por entonces se encontraban los miembros de este grupo. Por ejemplo, revisar en qué sentido Obligado, Oyuela o Schiaffino se ajustaron a esta definición de “intelectual” equivale a plantear la siguiente pregunta: ¿era posible para dos poetas (uno de ellos, además, crítico literario) y un pintor y crítico de arte intervenir de manera efectiva en el proceso de formación de la sociedad nacional? Más allá de las respuestas que podrían ensayarse en torno a esta interrogación, es seguro que para los hombres que ocupaban el Ateneo en 1894 este momento se presentó como una coyuntura en la que debían participar desde un lugar diferente a aquel desde el cual se había configurado la autoridad letrada hasta el último cuarto del siglo.

Si la primera y más evidente señal de este cambio es que en ella participara un artista plástico, la más contundente corresponde a las derivas que la polémica asumió por encima de las versiones del nacionalismo que se pusieron en juego en estos discursos. Porque además de la condensación de definidas perspectivas ideológicas que aspiraban a conectarse con el desarrollo de un determinado patrimonio cultural, la discusión dejaría entrever otras cuestiones: ¿era posible embarcarse en la formación de una literatura o un arte nacional sin atender a los movimientos estéticos contemporáneos? ; ¿qué actitud se debía tomar frente al arte y la literatura extranjeros?; ¿qué función le cabía a los escritores y artistas ocupados de seleccionar los materiales y procedimientos que formaban sus obras? Como se desprende de estas cuestiones, el episodio excedería la discusión acerca de esa comunidad extensiva cifrada en el concepto de Nación para concentrarse en otra “comunidad”, mucho más limitada, que empezaba a reconocerse en el interior del Ateneo. Quisiéramos proponer que esta articulación colectiva conformada por artistas y escritores se vuelve visible precisamente cuando los conceptos alrededor de la nacionalidad argentina adquieren un valor específico e irreductible a los términos del debate “general”. Al ponerse en discusión dentro del Ateneo los

significados de estos conceptos que giraban en torno a la identidad nacional en el fin de siglo, se definen las fronteras de ese ámbito compartido por la literatura y el arte. En este sentido, la polémica es importante porque es entonces cuando determinadas palabras como *nacionalismo*, *localismo*, *cosmopolitismo*, *extranjerismo* y otros términos a primera vista alejados del problema central (*influencia*, *imitación*, *originalidad*) se conectan de manera conflictiva con los valores y las representaciones sobre los cuales se articula la problemática identidad del escritor. Por esto, es tan importante recordar que uno de los motivos iniciales de discusión radicaba en “la belleza puramente literaria, y no pictórica” del paisaje pampeano (Schiaffino: 352) como el hecho de que en la polémica terminara por filtrarse una figura en apariencia ubicada fuera del campo del debate central –Rubén Darío– indicando la dirección que el Ateneo tomaría en los años siguientes.

### 3.1. Posiciones

Si bien las distintas posiciones defendidas en la polémica sobre el arte nacional han sido extensamente comentadas, conviene sintetizarlas para registrar su importancia en el comienzo de una nueva etapa de la asociación. Al colocarla en el contexto de las vivas discusiones que en estos años recorrían el espectro político y social en torno a la definición de la nacionalidad argentina, Lilia Ana Bertoni comentó la polémica como una actualización de las “distintas ideas sobre la lengua y la raza nacional y diferentes valoraciones del aporte inmigratorio” (Bertoni, 2001: 187). En la línea de su ya proclamado proyecto de fundación de la literatura nacional, Obligado volvió a defender la búsqueda de temáticas distintivas en las huellas de un pasado que se estaban borrando en el camino de la modernización.<sup>108</sup> Tal como lo había propugnado en otras ocasiones, se trataba de alcanzar la independencia literaria que debía seguir, según argumentaba, el destino trazado por la independencia política. Esta fórmula voluntarista que Obligado venía repitiendo

---

<sup>108</sup> Obligado, Rafael, “Sobre el arte nacional”, en *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1976, pp. 39-61. Obligado leyó su conferencia el 28 de junio de 1894. Dos días más tarde, fue publicada en *La Nación*. En adelante citamos por el número de página de la edición mencionada.

como consecuencia de su lectura parcial de los textos de la generación del 37, atinaba sin embargo a medirse con un momento particular en el cual el poeta identificaba la coincidencia entre dos “cosmopolitismos”. En uno de sus sentidos, se trataba de un fenómeno que afectaba la definición de la “personalidad” que debía distinguir a cada una de las naciones. Concentrándose en el caso de la Argentina, Obligado apuntaba en este punto a las consecuencias de la inmigración masiva (una inmigración cuya influencia reconocía exclusivamente en el ámbito de Buenos Aires). Sin embargo, desde el punto de vista adoptado en esta conferencia, Obligado no veía este fenómeno como un elemento disgregador. Por el contrario, esa población que en la actualidad dificultaba “la formación de [una] personalidad definitiva” (Obligado 1976: 45) se incorporaba a la concepción que el poeta adjudicaba al verdadero espíritu nacional.

Apelando a un diagnóstico sobre el cual coincidirían los tres participantes de la polémica, Obligado argumentaba que el país se encontraba atravesando un momento de transición. Es importante subrayar la conclusión a la que llegaba, motivado por la consigna de Oyuela que guiaba esta parte de su conferencia. Frente a la opinión de que la literatura argentina no podía sustraerse a la autoridad del “imperio castellano”, Obligado llegaba a admitir un “argentinismo” que en el futuro estaría integrado no sólo por el aporte de lo que ahora aparecía como una masa indiferenciada de extranjeros sino incluso por la sangre indígena:

Nuestro cosmopolitismo del momento, que por la influencia del medio será después argentinismo de buena ley, proviene de la inmigración durante los últimos cuarenta años. En esa inmigración, que trajo al seno del país cerca de trescientos mil europeos en un año, los españoles no figuran por más de la cuarta parte, por la mitad los italianos, y por el resto los franceses y otros pueblos. Nótese, además, que la mayoría absoluta de esta inmigración es latina [...]. Añádase a este factor incontrastable, la sangre indígena, no escasa en los habitantes de los campos de la República, especialmente en las provincias del interior, y dígame qué resta ahora, y sobre todo, qué restará mañana de la nobilísima sangre española en esta, al decir del señor Oyuela,

*provincia autónoma del imperio literario castellano* (Obligado 1976: 48.  
Cursiva del original).

A diferencia de lo que había declarado en otras ocasiones, Obligado no veía en la inmigración masiva un peligro de disolución social; en cambio, observaba allí uno de los componentes de la nacionalidad futura a través de un razonamiento que integraba de manera flexible uno de los conceptos de la filosofía de Taine. Sin embargo, la “influencia del medio” funcionaba aquí como un elemento complementario en un esquema que no resignaba, al suponerla como una entidad que todavía se encontraba en formación, la existencia de esa nacionalidad *en el pasado*.

Ahora bien, un juicio muy diferente le merecía a Obligado el “cosmopolitismo” literario y artístico, que identificaba sin mediación alguna con la lisa y llana imitación. Sobre este tema su postura no aceptaba ningún tipo de matiz, como que formaba un bloque inseparable con el razonamiento que lo había afirmado en su noción de “independencia” literaria. De acuerdo con esto, Obligado depositaba en los escritores y artistas la responsabilidad de rendirse a los pies “de cualquier fetiche extranjero” (1976: 44).

La visión de Obligado sobre esta actitud que él mismo ponderaba como una falta de “dignidad” nacional no era idéntica a la de Oyuela, aunque éste se apurara a informar que en lo concerniente a este tipo de “cosmopolitismo” los unía un acuerdo absoluto.<sup>109</sup> Si es importante señalar esta diferencia entre los dos poetas es porque aquí puede rastrearse el papel específico que Oyuela jugaría en esta polémica al involucrar –como veremos– a la figura de Rubén Darío. A pesar de los reproches que le provocaba la adopción de modelos literarios extranjeros Obligado había intentado mostrarse ecuánime sobre este punto al identificar las raíces de este fenómeno, no en las literaturas de origen, sino en el afán que llevaba al intento de transplantar las novedades estéticas extranjeras. Por lo mismo, había decidido

---

<sup>109</sup> Esto lo expresó Oyuela en la respuesta que dio desde el auditorio el mismo día de la conferencia de Obligado. Según el cronista de *La Nación*: “Entrando en materia, [Oyuela] afirmó que estaba conforme con el conferenciante en el punto de partida: el arte debía tener carácter nacional, y nada consideraba más pernicioso que el cosmopolitismo artístico. La diferencia surgía en el alcance que debía darse, en nuestro país y en nuestra época, al nacionalismo en esta materia, en el modo como debía entenderse” (Obligado 1976: 58)

ilustrar las correspondencias que según creía ligaban las manifestaciones literarias con los caracteres de cada nación con los últimos avatares de la literatura francesa; y en esa demostración había intentado poner entre paréntesis sus juicios sobre el naturalismo, la poesía parnasiana y el decadentismo. (Obligado 1976: 42) En cambio, Oyuela no enfocaría su rechazo únicamente en la “imitación” sino también en los modelos que esa actitud adoptaba en el presente. Aquí, su perfil hispanófilo se mostraba en toda su dimensión. El concepto de raza que Oyuela trasladaba a la literatura argentina tenía un origen identificable en el movimiento panhispanista que se había afianzado a comienzos de la década de 1890. Era, en realidad, una vertiente local del proyecto que intentaba instaurar a España como la nueva metrópoli cultural de Hispanoamérica. Para defender su posición, Oyuela necesitaba desestimar los límites políticos y jurídicos como un elemento significativo en la formación de un patrimonio cultural y minimizar la “influencia del medio”. Pero sobre todo le resultaba imprescindible concentrar las raíces de toda diferencia cultural en la existencia de una lengua común. Desde esta perspectiva, su rechazo de la “latinidad” a la que había aludido Obligado implicaba colocar una firme barrera entre grandes comunidades lingüísticas. De ahí que la adopción de modelos provenientes de otras literaturas suponía para Oyuela una grave anomalía.

Si Schiaffino fue de los tres el menos previsible, no es porque su defensa del “cosmopolitismo” apareciera como original entre las posiciones vigentes en torno a la nacionalidad argentina –de hecho, se trataba de la concepción liberal expresada en la Constitución Nacional–,<sup>110</sup> sino porque esa defensa se inscribía en un contexto que, como lo demostraba la misma polémica, se encontraba dominado por concepciones de tipo esencialista. Es importante observar que cada uno de los participantes estableció sus puntos de contacto con la renovación de las ideas alrededor de la nación que por estos años se estaba produciendo en Europa. En los casos de Obligado y Oyuela, la consonancia con ese debate más amplio se articuló en la afirmación de una comunidad cultural en la que volvían a resonar las

---

<sup>110</sup> Es decir “una idea de nación entendida como cuerpo político basado en el contrato, de incorporación voluntaria, que garantizaba amplias libertades a los extranjeros y ofrecía tolerancia para el desenvolvimiento de sus actividades económicas y culturales” (Bertoni 2001: 166).

concepciones del romanticismo. Si bien esta perspectiva tomaba en cada uno de ellos un matiz diferencial, ninguno vacilaba en afirmar la existencia de ciertos principios que colocaban el arte dentro de una unidad distintiva identificada con los límites de una colectividad. Para Obligado, esa unidad provenía de un fondo telúrico e histórico político; Oyuela, en tanto, fundaba en la lucha de razas su propósito de incorporar a la Argentina dentro una gran unidad española. Estos caminos diferentes los llevaba a ambos a procesar sus concepciones acerca de la literatura y el arte en una vertiente conservadora que tendía a minimizar –o bien a privar de contenido– las condiciones de producción que precedían a las obras de arte. En este sentido, coincidían en un aspecto fundamental. La trascendencia de un sujeto colectivo en la que al fin y al cabo se reunían sus posiciones, si bien les permitía establecer imágenes bien definidas acerca de la literatura que debía representar la identidad argentina, encontraba una dificultad fundamental en el momento de explicar el surgimiento de la forma artística fuera de un concepto netamente providencial. Es precisamente en esta desvalorización de las circunstancias históricas y de los individuos involucrados en el desarrollo de la literatura y el arte en lo que el artista plástico se separaba con mayor nitidez.

En este punto, se debe recordar que Schiaffino intervino en realidad en el plano de la polémica directa con Rafael Obligado, y que la conferencia de Oyuela (la última de las tres) contó con la certidumbre de un diálogo consumado para “terciar” con su defensa del linaje español.<sup>111</sup> De todos modos, los enunciados del pintor valen en contraste con los discursos de ambos poetas por su mirada atenta al arte contemporáneo. Como lo ha explicado Laura Malosetti, Schiaffino contaba con una visión estratégica sobre el desarrollo del arte en Buenos Aires que era inseparable de su conocimiento de la escena artística europea. De hecho, si las ideas

---

<sup>111</sup> En términos estrictos, la polémica se organizó como un doble desafío que, por otro lado, formalizaba un tipo de discusión característica de las tertulias. En la conferencia inicial (28 de junio) Obligado anunció que se encargaría de “replicar a amigos muy queridos” (1976: 45). En primer término abordó el hispanismo de Oyuela y en segundo lugar la tesis de Schiaffino acerca de la imposibilidad de la representación pictórica de la pampa. Como vimos Oyuela respondió en primera instancia desde su lugar de oyente el mismo día de la conferencia de Obligado. En esa ocasión, adelantó algunos de los argumentos que después iba a desarrollar en su propio discurso, pero se dedicó especialmente a refutar la interpretación que Obligado le había dado a sus afirmaciones. Por su parte, el pintor fue quien respondió en primer lugar desde la mesa de conferencias (26 de julio).

que venía expresando de manera sistemática desde que había comenzado a ejercer la crítica de arte deben ser entendidas en razón de una definida política cultural, esa política destinada a la formación del arte argentino no podía prescindir de una visión transnacional. Según Schiaffino, incentivar la práctica artística, formar el gusto del público local, significaban pasos decisivos en la marcha de la civilización que el país aspiraba alcanzar; esto implicaba ubicarse de entrada en un mapa patrimonial y estético mucho más amplio. Por lo pronto, para los artistas locales suponía la necesidad de ponerse a tono con la modernidad europea a través del viaje formativo, una circunstancia que, observada en el contexto de esta polémica, superaba la adquisición de técnicas y conocimientos a la que estaba principalmente destinado. El aprendizaje realizado por el propio Schiaffino y por el resto de los artistas que habían viajado a Europa, los había dotado de una visión muy diferente a la que tenían la mayor parte de los hombres de letras. Ellos se habían puesto en contacto no sólo con las maneras de pensar acerca del arte y su lugar en la sociedad sino también con la experiencia de la vida artística tal como se desarrollaba en los grandes centros culturales; esto los había transformado en intermediarios entre la cultura moderna y el público porteño (Malosetti Costa 2008: 15). En el caso particular de Schiaffino, además, la experiencia europea lo había provisto de algunas certezas que formaban parte de su práctica crítica. Su estadía parisina le había permitido confirmar la función que él mismo buscaba cumplir para la formación del arte en Buenos Aires –una función concentrada en incentivar el trabajo de los artistas nacionales y en la difusión del gusto que debía ser acompañada por el apoyo estatal–; pero también lo puso en contacto con los valores que sostenían el desarrollo del arte moderno.

Entre estos valores no era el menos importante aquel que comprendía la historia del arte como la de una permanente transformación que delimitaba épocas y escuelas, otorgando un peso retrospectivo al impulso hacia la novedad y la ruptura con el pasado. Frente a la fijación de formas tradicionales que implicaban en el plano estético las imágenes de la nación diseñadas por Obligado y Oyuela, Schiaffino entendía el movimiento histórico del arte como un principio inherente a los procesos de cambio social (Malosetti Costa 2001: 343). Directamente vinculado con esta concepción, el segundo de esos valores quedaba planteado en su



conferencia cuando identificaba como “único arte nacional posible” el que surge en “alguna manifestación individual” que “acaba por afirmarse colectivamente en una escuela, representativa a su tiempo de la nación y de la raza” (Schiaffino 1933: 354).<sup>112</sup>

Con esto, Schiaffino invertía el razonamiento de Obligado respecto de los vínculos que ligaban al individuo con una determinada comunidad. Sobre esta cuestión, la mirada del poeta era fácilmente cuestionable a través de algunos ejemplos tan célebres como accesibles; no se trataba de negar la nacionalidad de tal o cual artista, sino de aceptar que la misma no era el resultado de una intención: ahí estaban para demostrarlo las obras de Shakespeare, decía Schiaffino, quien no dejaba de ser inglés por haber tratado “tipos exóticos y argumentos extranjeros” (1933: 356). En este punto, el desacuerdo radicaba en una concepción que Schiaffino afirmó desde el principio de su conferencia: la tarea de artistas y escritores no estaba definida por ningún preconcepto ni noción de pertenencia, sino que, al contrario, radicaba en la búsqueda de *originalidad*.

Así, al afirmar que “la nacionalidad de una obra [...] no depende puerilmente del tema elegido, sino de la fisonomía moral de su autor” (1933: 357), Schiaffino buscaba demostrar, en contra de Obligado, que esta condición no dependía de un gesto voluntario originado en el sentimiento patriótico. Ahora bien: al otorgar una relevancia decisiva al artista encargado de “seleccionar” los materiales de su obra, su conferencia involucraba una cuestión que preocupaba especialmente a Oyuela.

Como se vio anteriormente, las intervenciones de ambos poetas se habían pronunciado en contra del cosmopolitismo ya no referido a un problema de orden social sino a la influencia ejercida por las estéticas europeas. Sin embargo, ambos se distinguieron en cuanto al diagnóstico que este fenómeno les merecía en el contexto actual. Si bien para Oyuela, el “exceso de admiración supersticiosa por un arte extraño ya formado” podía reconocerse en América desde el romanticismo, creía que esa tendencia empezaba a agravarse (1943: 218). Agitado por el peso que

---

<sup>112</sup> “Cuestiones de arte”. La conferencia se publicó en *La Nación* el 29 de julio de 1894, es decir tres días después de que Schiaffino la pronunciara en el Ateneo. Citamos por la versión reproducida parcialmente en Schiaffino 1933: 354-360.

alcanzaba “el vano prestigio de las modas estéticas extranjeras”, en su conferencia iba a establecer enérgicamente una señal de alerta frente a lo que percibía como una tendencia extrema que se registraba en la actualidad. Más precisamente, su desprecio iba dirigido hacia quienes aceptaban “orgullosamente por mote lo que en todas partes donde hubo arte verdadero y gente cuerda pasó siempre por envejecimiento y anemia: la decadencia” (1943: 219). Si bien rápidamente ubicaba este fenómeno en “ciertas partes de América”, agregando que “aquí *todavía no*, por fortuna” (énfasis del original), otras zonas de su disertación indican que Oyuela no dejaba de aludir a una situación estrictamente local.

Hacia 1894, la cuestión de los poetas “decadentes”, así englobados, ya era un motivo de querellas que empezaban a mostrar una clara división en diferentes países latinoamericanos. En estos años, el uso de este término sirvió para abarcar las distintas inflexiones de la poesía moderna, especialmente desde el punto de vista de sus detractores. Aunque son muchos los ejemplos que distinguen la irrupción de esta palabra alrededor de la cual se enfrentaron dos concepciones acerca de la poesía, el lenguaje y los vínculos con las tradiciones, esto no impide considerar esta polémica como un episodio especialmente significativo. Alfonso García Morales (2004: 119-120) recuerda que la conferencia de Oyuela se pronunció el 15 de agosto de 1894, unos días antes de la salida de *La Revista de América* dirigida por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Pocas semanas atrás, este último había publicado en *La Nación* dos artículos sobre los poetas decadentes y el decadentismo en América, a los cuales Darío había otorgado un rango esclarecedor.<sup>113</sup> Si tenemos en cuenta, además, que durante el primer semestre de 1894 ya se habían publicado en la prensa de Buenos Aires la mayor parte de los textos que conformarían *Los raros*,<sup>114</sup> no parece arriesgado suponer en Rubén Darío un destinatario directo de las siguientes palabras:

---

<sup>113</sup> “Las letras americanas. El decadentismo y las nuevas escuelas”, 2 de junio de 1894 y “Los decadentes”, 11 de julio de 1894, ambos en *La Nación*. Darío pronunció su juicio sobre estos estudios críticos en su correspondencia para *La Razón* del 12 de agosto (reproducida en Rubén Darío, *op. cit.*, p. 49). A propósito de los artículos de Jaimes Freyre, decía: “El vulgo de las letras juzga que las escuelas llamadas decadentes por la etiqueta periodística se distinguen por su formal superficialidad y ligereza”.

<sup>114</sup> Para las fechas de publicación de cada uno de los artículos de *Los raros*, véase Zanetti 2004: 141-171.

Reflejar simples estados morbosos de una sociedad determinada, o antojos y caprichos de un extravagante o un raro, por más talento o habilidad que posea, por más sabio que se le suponga en los procedimientos técnicos, es despojar al arte de su gran valor representativo de la humanidad en sus más hondas raíces y en su más altos anhelos: es arrancar de sus sienes la corona (Oyuela 1943: 200).

En el comienzo de su conferencia, Oyuela había pronunciado esta condena que, aunque no parecía dirigida a nadie en especial, intentaba alertar sobre una tendencia que ya era visible en Buenos Aires. En pocas palabras, este párrafo resumía varios rechazos: el de la entronización de “los procedimientos técnicos” que, decía, suponía un desvío de la verdadera razón del arte; el del naturalismo y el simbolismo; el de un tipo de representación del escritor que (aunque Oyuela no lo mencionara) empezaba a instalarse en Buenos Aires. Sobre todo, esto último se destaca. Porque al referirse a los “antojos y caprichos de un extravagante o un raro”, Oyuela ratificaba la conexión entre la conferencia de Schiaffino a la cual intentaba responder y los textos que Darío venía escribiendo y publicando en las páginas de la prensa (sobre todo en *La Nación*).

Como se dijo anteriormente, *Los raros* había empezado a aparecer bastante antes de su publicación efectiva como libro en octubre de 1896. Pero esto no significa únicamente que los artículos que lo iban a conformar se hubieran publicado en el diario con una marcada sistematicidad, ni que el propio Darío supiera de entrada que lo que a través de estos textos se estaba gestando era un libro que llevaría (o mejor dicho, ya llevaba) ese título. Hay algo más que tanto el poeta como algunos de sus más cercanos seguidores por estos días sabían ya acerca de ese libro: por una parte que allí, en esos artículos que aparecían ante los lectores de *La Nación* como una rareza, se preparaba un golpe contra las concepciones más arraigadas sobre la poesía y sobre los poetas que seguían funcionando en los países de habla hispana; por otra, que la prensa no era simplemente un espacio de publicación sino un instrumento que amplificaba la magnitud de la apuesta.

En un trabajo sobre *Los raros*, Beatriz Colombi (2004: 61) afirma con razón que durante su permanencia en Buenos Aires Darío “asumirá un rol de procreador de la nueva literatura haciendo de cualquier escenario el lugar apropiado para dar publicidad a este mensaje”. Casi una curiosidad es que las operaciones de Darío para llevar a cabo la difusión de la estética moderna en estos años se combinara con una modalidad que parecía pertenecer a otros tiempos y otras dimensiones de la prensa como la carta de lectores y que hasta la más ligera sección le sirviera como plataforma de publicidad. En 1894, además de sus crónicas y siluetas de escritores Darío estaba escribiendo notas sociales en *La Nación*, lo que no necesariamente significaba una “caída” para alguien que casi desde su adolescencia había vivido de la prensa. En una de esas notas, “Puck” (así firmaba Darío esta sección de “Crónicas Bonaerenses”) transcribió la carta de un lector anónimo:

Buenos Aires, 6 de octubre de 1894. –Señor Puck. –Muy señor mío: Habiendo leído hace tiempo ya en LA NACIÓN una pequeña serie de artículos firmados por Rubén Darío y titulados “Los Raros” que me interesaron muchísimo, y sabiendo que se han juntado en un solo volumen, desearía saber dónde se puede encontrarlo. –También estoy buscando “El Azul” del mismo autor, sino poderlo encontrar.

Como V. es un redactor de LA NACIÓN, no ha de ignorar, sin duda, lo que le pregunto; es por esto que me tomo la libertad o más bien el atrevimiento de pedirle esos datos.

Agradeciéndole de antemano, saluda al señor Puck con toda su consideración. –*Un lector*

Sobre lo mismo he recibido varias cartas. Yo también deseo comprar esos libros, y no sé verdaderamente dónde hallarlos.

Rubén Darío satisfará nuestros deseos, indicándonos para la próxima crónica el misterioso editor de sus obras.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> “Crónicas bonaerenses”, *La Nación*, 7 de octubre de 1894.

Incluso el hecho de que esta carta no hubiera quedado en el olvido y que la respuesta se hiciera esperar unos días forman parte de un evidente mecanismo de promoción. El 26 de octubre, Puck suministraba con detalles la información requerida por el supuesto lector, incluyendo las publicaciones pasadas (las dos ediciones de *Azul...*) y las futuras.<sup>116</sup> Además de demostrar el calculado efecto que Darío le adjudicó a los artículos de *Los raros* casi desde el principio de su residencia en Buenos Aires, el episodio confirma que a fines de 1894 ya tenía la intención de que el volumen saliera a la venta. Cuando finalmente apareciera en 1896, este libro completaría una publicación que, en los hechos, había comenzado mucho antes.

Alarmado testigo de esa publicación prolongada, en 1894 Oyuela alertaba sobre un fenómeno que dos años más tarde ya nadie podría desconocer. En aquél tramo de su conferencia, Oyuela no sólo se manifestaba en contra de una determinada estética sino que buscaba conjurar una transformación en el orden de los valores y las representaciones que rodeaban a las prácticas literarias y artísticas en Buenos Aires.

Por su parte, al informar al diario montevideano sobre esta conferencia, el propio Darío había deslizado una respuesta anticipada: “me asegura un amigo del señor Oyuela que [...] atacará el movimiento nuevo que se advierte en la literatura americana, al cual movimiento llaman *decadente* sin que yo sepa hasta ahora por qué” (énfasis del original). Así, en un movimiento suyo característico de estos años que consistía en rechazar y al mismo tiempo aprovecharse del “mote” de *decadente*, Darío había comenzado a intervenir en el Ateneo: “Lo cierto –continuaba– es que los escritores jóvenes americanos buscan nuevas formas, y se consagran muy

---

<sup>116</sup> “Respondiendo a la pregunta que me fue dirigida a propósito de los libros con que Rubén Darío ha enriquecido la literatura americana, puedo hoy ofrecer los datos siguientes: La primera edición de “Azul” fue hecha en Valparaíso el año 1887 y la segunda apareció en Guatemala precedida de los cantos de Varela. Inútil es agregar que ambas ediciones están completamente agotadas.

En Buenos Aires se está organizando la publicación de la tercera desde hace seis meses, corriendo este trabajo a cargo de la imprenta Argos.

En cuanto a *Los Raros*, se publicará a fines del mes entrante en edición especial de encologio antiguo, imprimiéndose un número reducido de ejemplares, que se pondrán inmediatamente a la venta.

Después de *Los Raros* verá la luz un florilugio de poesías del mismo autor.

Como se ve, son tres anuncios llenos de promesas para los que siguen la escuela de Darío” (“Crónicas bonaerenses”, en *La Nación*, 26 de octubre de 1894).

plausiblemente al cultivo del arte”.<sup>117</sup> Lo hacía, desde la prensa, en una polémica más o menos encubierta (o al menos lateral), desde una perspectiva americana, y en los márgenes de la polémica “oficial” del Ateneo sobre un arte nacional.

El episodio vale, es cierto, como una muestra de las discordancias personales de Darío frente a quien consideraba un representante local de los enemigos de la estética moderna; alguien sobre quien recaerían las ironías del autor de *Azul...*: Oyuela sería entonces “ese hermano menor de Menéndez Pelayo”, el “enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de la poesía argentina, en Grecia”.<sup>118</sup> Sin embargo, el episodio también se debe inscribir, más ampliamente, en el mapa de las relaciones de fuerza que iba a constituirse en el interior del Ateneo. Por un lado porque a partir de este enfrentamiento, la polémica se abriría hacia los vínculos que poco más tarde iban a establecer dentro de la asociación un grupo de escritores que hasta ese momento se habían mantenido expectantes. Por otro lado, porque el mismo enfrentamiento explicitaba la disputa acerca de los rasgos en los que debía reconocerse la identidad social del escritor.

---

<sup>117</sup> “Tres fechas. ¿Cuál es más grande? La opinión de un excéntrico. Próxima conferencia”, *La Razón*, 8 de julio de 1894 (reproducido en Darío, Rubén, *op. cit.*, pp. 37-38).

<sup>118</sup> “Chinos y japoneses. Poesías de Martinto. Federico Proaño”, *La Razón*, 7 de agosto de 1894 (reproducido en *Ibid.*, pp. 44-47).

## Intermedio amistoso (II)

### Un episodio de destinos cruzados

Yo le conocí en Buenos Aires, en la tertulia literaria de Rafael Obligado. Ya había publicado sus *Esbozos contemporáneos, Del natural y Apariencias*. Se encontraba al frente de la legación mejicana como encargado de Negocios, por ausencia del ministro Sánchez Azcona. El ingenio y el *charme* personal de Gamboa le hacían grato a todos.

(Rubén Darío, *Cabezas*)

Cuando regreses allá,  
A tu México querido,  
Llévale el canto aprendido  
En mi hermoso Paraná;  
Llévale el grito que está  
Resonando en el pampero,  
El que se vuelca guerrero  
Con los torrentes andinos;  
Todos himnos argentinos  
Que no entiende el extranjero!

(Rafael Obligado)<sup>119</sup>

14 de agosto- En un banquete con que sus amigos de Buenos Aires despiden esta noche al literato chileno Juan Agustín Barriga, preséntanme al escritor nicaragüense Rubén Darío, de tanto renombre, llegado aquí hace dos días como cónsul general de Colombia. En vez de hacernos los cumplimientos de rigor en estos casos, nos juntamos en seguida cual viejos amigos, y comentamos las circunstancias casuales que parecían condenarnos a no conocernos nunca: cuando él arribó a Guatemala yo me partía de ella, y ahora que él viene a Buenos Aires, yo me apercibo a abandonar Suramérica (Gamboa 1907: 134-135).

---

<sup>119</sup> “Al Mexicano Federico Gamboa”. Se trata de una poesía escrita por Obligado en el “álbum de autógrafos” de Gamboa y que este reproduce en su diario el 27 de septiembre de 1892 (Gamboa 1907: 59-61).

Una semana después de escribir esta entrada de su diario, el 22 de agosto de 1893, Federico Gamboa partiría de regreso a su país a la espera de su próximo destino diplomático. Sin embargo, ese breve lapso de tiempo bastaría para reafirmar su inmediato entendimiento con Darío. “Es de veras particular, pero ni un sólo día hemos dejado de buscarnos”, anota cuarenta y ocho horas más tarde sugiriendo apenas los motivos de ese reconocimiento mutuo. Como si la inminencia de su partida lo llevara a abandonar los “cumplimientos” que preceden al entramado de toda nueva relación, el encuentro con el otro suprime esa barrera inicial. Gamboa no deja de sugerir que se trata de un encuentro postergado, de la concreción de un vínculo ya virtualmente existente sobre la base de un interés recíproco y –deberíamos agregar– de las redes e interconexiones que por entonces empiezan a configurar la literatura latinoamericana.<sup>120</sup> Lo que, en cambio, Gamboa no termina de expresar son los motivos por los cuales ese interés se transforma –al menos para él– en una suerte de comunicación espontánea (“nos juntamos *cual viejos amigos*”).

Como sea que decidamos calificar este encuentro, lo que salta a la vista es la particularidad con que se presenta ante un hombre que no carecía de la decisión y destreza necesarias para acceder a un trato familiar con quienes buscaba reconocer como pares. Sin ir más lejos, Gamboa había dado cuenta de las amistades cultivadas en Buenos Aires, casi todas a partir de sus inquietudes literarias: su especial cercanía con Obligado, la intimidad establecida con Vega Belgrano y con Domingo Martinto, el progreso de una respetuosa simpatía con Joaquín V. González y Ernesto Quesada forman una parte privilegiada del

---

<sup>120</sup> Para el análisis del proceso por el cual empieza a configurarse la literatura latinoamericana a partir del examen de los “fenómenos de religación”, es decir de los múltiples “lazos efectivos” que se producen entre intelectuales de distintas regiones del continente en el período que va de 1880 a 1916, véase el ya clásico trabajo de Susana Zanetti (1994). Como señalaba la autora, en esos años va quedando atrás “una comunidad letrada de incidencia precaria, restringida en sus alcances continentales por la incomunicación y la distancia” y aparece en cambio una red de múltiples contactos (tanto directos como indirectos), apoyada fundamentalmente en la prensa, en las revistas literarias y en el desplazamiento de los escritores por distintos países de América y Europa. Una aproximación más amplia, parcialmente inspirada en esta perspectiva puede leerse en Claudio Maíz y Álvaro Fernández Bravo 2009 (véase especialmente “Introducción. Los sistemas de religación en la literatura”, pp. 11-45, y el trabajo de Zanetti, “Redes múltiples en *El Cojo ilustrado*”, pp. 47-76).



registro de su estadía en el país. Sin embargo, ninguna de estas relaciones parece compararse con aquella que lo acerca a Darío.

Podemos, entonces, preguntarnos en qué consiste la singularidad que Gamboa le atribuye a su encuentro con el autor de *Azul...* Para estimar los motivos de esta afinidad podrían considerarse algunos datos concretos: los dos habían nacido en la década de 1860, con solo tres años de diferencia (Darío en 1867, Gamboa en 1864); ambos eran jóvenes diplomáticos en Buenos Aires, por entonces la ciudad más importante de América Latina. Los dos, si bien por razones distintas, habían decidido tempranamente emprender un peregrinaje que los mantenía alejados de sus países de origen. En el tránsito que los llevó a esta ciudad, tanto Darío como Gamboa habían pasado por importantes centros urbanos y esto les había permitido afinar sus miradas sobre el mapa cultural de la modernidad.<sup>121</sup> Por último, y por obvio que parezca, *ambos se consideraban escritores*. Si, en efecto –y más allá de las diferencias que terminarían por marcar en el futuro las trayectorias de uno y otro–, es en este último rasgo en donde parece condensarse este episodio de destinos cruzados, se debe observar de qué modo Gamboa buscó afirmar su condición de “literato” en Buenos Aires.

No cabe duda de que durante sus dos años de residencia en la ciudad el mexicano había encontrado un marco propicio para afirmarse en su propósito de

---

<sup>121</sup> Durante su juventud, Gamboa vivió en Nueva York junto a su padre. Algunos años más tarde, ya como parte del cuerpo diplomático de su país, de paso hacia Buenos Aires (y habiendo pasado un tiempo en Guatemala), cumple su deseo de conocer Europa –“el anhelo de toda mi vida” (Gamboa 1893: 249). En ese viaje recorre Londres (donde permanece una quincena) y París, ciudad en la que aborrece de las costumbres de los residentes hispanoamericanos (exponiendo un rechazo característico del “viaje estético” tal como lo caracterizó David Viñas [1964: 53]). En cuanto al poeta nicaragüense, como se sabe, el itinerario que lo trajo a Buenos Aires también estuvo precedido por un viaje iniciático. En 1892, representando a su país en los festejos de Cuarto Centenario del descubrimiento de América, Darío había cruzado el Atlántico por primera vez, en un viaje que sería fundamental para la consolidación de sus vínculos con intelectuales peninsulares e hispanoamericanos. En esta ocasión conoció únicamente España, pero al año siguiente, sabiendo ya que su próximo destino sería Buenos Aires, llega por fin a París. Antes de arribar a la capital francesa, Darío permaneció casi dos meses en Estados Unidos, en donde se entrevistó con José Martí y profundizó su conocimiento de la literatura norteamericana (especialmente Whitman y Poe). Luego, ya en Francia, se dedicó a completar el aprendizaje de la literatura moderna (los simbolistas y parnasianos con los que había comenzado a vincular su propia poesía desde *Azul...*) y a recorrer los sitios de predilectos de la bohemia parisina.

ser apreciado como tal. En ese tiempo, había escrito y publicado dos libros (unas memorias precoces, una extensa novela)<sup>122</sup> y había aprovechado la oportunidad de contar con un grupo reducido pero regular de lectores en el circuito de tertulias que él mismo había contribuido a mantener. Sin embargo –y es su propio diario el que empieza por mostrar esta tensión–, la hospitalidad que este grupo le había brindado no termina de ocultar la diferencia con que allí se incluyó a partir de una visión poco propensa a aceptar como vía para el desarrollo de las prácticas literarias en el continente la prolongación de los motivos y disputas que habían formado el repertorio de “clásicos” y “románticos”.

Es cierto que en estos años Obligado y compañía privilegiaban, por encima de este tipo de adscripción escolar por momentos sobreactuada que había animado la sociabilidad juvenil en las décadas del setenta y ochenta, un sistema más amplio de identificaciones y rechazos, algo que podría asimilarse a una ética común que a Gamboa no le resultaba ajena. Pero esto no implica que en el marco de estas reuniones hubiera quedado de lado una inclinación general a buscar filiaciones estéticas en un pasado difuso y deshistorizado antes que en la literatura del presente, de la cual sus integrantes desconfiaban. De hecho, que esta tendencia imponía algunos límites claros es lo que se vuelve visible al recorrer la esmerada recepción pública de los libros de Gamboa por parte de sus compañeros de tertulias.

Basta con registrar los esfuerzos realizados por tres de los miembros más destacados de este circuito al leer su novela *Apariencias* procurando moderar los efectos del naturalismo perseguido por su autor para concluir que Gamboa no quedó a salvo de esas diferencias. Por tratarse de una novela de argumento extranjero (la trama se desarrolla en México entre los años de la segunda intervención francesa y un tiempo que coincide con el presente de la escritura) es un hecho remarcable que esta novela haya sido una de las más publicitadas a lo largo de la última década del siglo en Buenos Aires; y si debemos atribuir al

---

<sup>122</sup> A la redacción de *Apariencias* (1892), su primera novela y de *Impresiones y recuerdos* (1893), se debe agregar parte de *Suprema ley* (1896), que Gamboa empezó a escribir también en Buenos Aires. El 19 de agosto de 1893, ya en el marco de su despedida de la ciudad y de las tertulias, leyó el primer capítulo de esta novela en la casa de Obligado (Cfr. Gamboa 1907: 135-136).

empeño de su autor buena parte de la responsabilidad por el nivel de exposición alcanzado por el libro, no es menos importante que éste funcionara como un artefacto a medias sustitutivo en el marco de una reedición de la polémica sobre el naturalismo que había atravesado la década anterior. Como explica Alejandra Laera, desde 1879 esta polémica había convocado a distintos grupos letrados (jóvenes periodistas, hombres de letras que eran a su vez funcionarios del estado liberal, miembros de la oposición católica); y en la búsqueda de establecer un paralelo con los debates estéticos europeos, había comenzado incluso antes de que se empezaran a escribir novelas naturalistas en Buenos Aires. Ahora bien: al encontrarse, a partir de 1882, con la producción de Eugenio Cambaceres, el rumbo de la polémica se había modificado, redefiniendo también las posiciones dominantes en el campo cultural argentino. En 1887, cuando Cambaceres publica *En la sangre* (su última novela) se produce también la *clausura* definitiva de la discusión porque, como explica Laera, es entonces cuando todas las problemáticas surgidas alrededor del naturalismo son procesadas por el mercado (a través de la prensa) y cuando el debate sobre la deseada novela nacional empieza a cerrarse con el surgimiento paralelo de una crítica literaria moderna (Laera 2003: 155-197). Si bien a partir de entonces el género ya no se discutiría en los mismos términos ni con la misma intensidad, esto no significa que el naturalismo dejara de funcionar en la novelística escrita en el país, ni tampoco que algunos de los núcleos de la discusión desplegada a lo largo de la década del ochenta dejaran de influir en algunas zonas del campo cultural.<sup>123</sup> Por el

---

<sup>123</sup> Más allá de que aquí se trate de la figura de Gamboa y de su inserción en el marco de las tertulias, hay que destacar este episodio alrededor de *Apariencias* en relación con la polémica porteña sobre la novela naturalista. Es importante recordar que, si bien la discusión se había cerrado seis años antes, el influjo de esta escuela continuaría siendo dominante en la narrativa argentina por mucho tiempo más. Para circunscribirnos a la década de 1890, por un lado, en estos años se intensifica la presencia de los textos de Zola en el ámbito local, que entonces acompañan el crecimiento de un público constituido por las capas medias. Durante esta década, los diarios publican traducciones de la mayor parte de las novelas del escritor francés casi en simultáneo con su aparición en París. Por otro lado, la mayor parte de las novelas escritas en Buenos Aires siguen apelando (incluso con más firmeza que en la década anterior) al paradigma naturalista. Sin embargo, diferentes factores habían llevado para estos años a que el naturalismo quedara desplazado del centro del debate: en primer lugar, como lo demuestra la reconstrucción de Laera, el hecho de que a fines de la década anterior se hubiera producido la “asimilación” del naturalismo por parte del mercado; en segundo término –y estrechamente vinculado con este primer factor–, la relativa extinción del vínculo

contrario, la intensa lectura de *Apariencias* que se proyectó hacia el espacio público desde el círculo presidido por Obligado demuestra el rechazo que todavía generaba la escuela de Zola.

A diferencia de las novelas de Cambaceres, cuya condición escandalosa apenas había trascendido los límites de Buenos Aires, la recepción del libro de Gamboa cubrió un radio más amplio que el meramente nacional.<sup>124</sup> Pero ni esto ni el carácter extranjero de su autor se presentaron como obstáculos para que su publicación por parte del editor Peuser fuera considerada como un acontecimiento local, ni para que se la integrara a la prensa de Buenos Aires en base a las reglas endogámicas de la tertulia. Que esas reglas contemplaban tanto el principio de propagación mutua que primaba en este círculo como la regulación de ciertos límites estéticos es lo que muestran los textos con que Oyuela, Quesada y González recibieron la apuesta realizada por Gamboa al presentar lo que él consideró un “ensayo analítico de nuestras dolencias sociales contemporáneas” (Gamboa 1892: 6). En un esquema de recepción poco frecuente, todos ellos dedicaron a *Apariencias* extensas reseñas y, al mismo tiempo, ninguno dejó de colocar su percepción del libro en una zona simultáneamente ocupada por la amistad personal y por el rechazo de las filiaciones estéticas elegidas por su autor.

A modo de ejemplo, pueden citarse las notables oscilaciones de Ernesto Quesada al considerar el libro de Gamboa. En su reseña, Quesada resaltó lo trillado de su argumento y la inmadurez demostrada al enfrentarlo, su “rebuscamiento enfermizo” (Quesada 1893: 341-342) para sobreimprimir sobre el tema del adulterio un matiz incestuoso, la falacia de su planteo argumental y

---

entre literatura y moral que había pautado la recepción de las primeras novelas de Cambaceres en función del “escándalo” literario (Pastormerlo 2007). Por otra parte, como lo sugiere Graciela Salto (2006), después del momento inicial las novelas del naturalismo argentino ingresan en un marco de recepción diferente, inclinado hacia la lectura referencial activada por el interés “científico” que despierta la indagación del caso patológico en relación con las problemáticas sociales identificadas con la modernización urbana. Un panorama exhaustivo que reúne los textos polémicos sobre las novelas naturalistas publicados en la prensa de la época puede leerse en el libro de Espósito, García Orsi, Schinca y Sesnich (2011).

<sup>124</sup> El propio Gamboa se encargó, por medio del envío de ejemplares, de que su novela fuera recibida por la crítica en otros países (según queda registrado en su diario, al menos cuatro: México, Guatemala, España y Francia).

el retraso demostrado en su afán imitador de un “procedimiento de escuela (...) hoy anticuado” (348). Pero nada de esto le impidió señalar en él los rasgos de una “obra maestra” (332) ejecutada por “un talento descriptivo admirable” (334).<sup>125</sup> De un modo similar, el resto de los comentarios apuntaron a mostrar su desacuerdo con el rumbo elegido por Gamboa destacando al mismo tiempo sus dotes de escritor.<sup>126</sup> Desde el largo y heterodoxo rodeo realizado por Joaquín V. González para justificar en el libro un naturalismo que dice despreciar hasta la paternal reconvención que Obligado le dedica retrospectivamente (en su comentario a *Impresiones y recuerdos*), el tipo de composición coral que terminó por adoptar este conjunto de textos permite advertir, por un lado, la fuerte resistencia ante lo que se consideraba una réplica de formas literarias importadas

---

<sup>125</sup>“Apariencias”, en Quesada 1893: 327-350.

<sup>126</sup>Joaquín V. González, quien reconoce al naturalismo como “verdadero” en el plano de la representación pero lo rechaza en tanto selecciona “la porción más baja y miserable de la sociedad” cuando no “busca lo peor, lo más dañado” en los “tipos de más elevada jerarquía” (González 1944: 156), comienza inscribiendo a Gamboa en esta tendencia para hacer luego una distinción entre un naturalismo que se ocupa únicamente de las “manifestaciones materiales” de la vida social y la novela *experimental* que, según considera, abarca además su dimensión “moral, intelectual y psíquica” (154). Por su parte, la crítica de Oyuela es la más enérgica de todas y la que menos se sustrae a la retórica que había caracterizado al rechazo del naturalismo en la década anterior. Al igual que Quesada, Oyuela censura la falsedad argumental y la inconsistencia de su planteo psicológico; considera que *Apariencias* está guiada por un “espíritu malsano y disolvente” y que se trata de “una inoculación (...) del más concentrado virus escéptico, propio de ciertos ángulos intelectuales de París”. Solo en los últimos párrafos destaca los méritos de la novela al distinguir “la mano del artista dotado de seguro instinto, y la habilidad técnica”. Por otra parte, Oyuela coincide con Quesada en que *Apariencias* es una novela escindida en dos partes: una primera, “inspirada por una observación directa y un sincero sentimiento nacional”, y una segunda que “es sólo una *superposición* literaria, un contagio, llevado a Méjico, del relajamiento parisiense” (Oyuela 1943: 461). En una carta crítica a propósito de *Impresiones y recuerdos*, Obligado habló de *Apariencias* como “esa hija tuya que la crítica encontró pecaminosa y bella”, agregando que “[p]or lo bella le tengo perdonadas tiempo ha sus liviandades, aunque la hubiera querido más mexicana, más tuya, menos de allende y más de aquende”. El caso de Obligado es particularmente destacable porque su intento de despegar a Gamboa del naturalismo lo lleva a inventar un nuevo concepto: de acuerdo con el poeta, Gamboa había inaugurado una nueva escuela, calificada como “sincerismo” (“De Rafael Obligado. Sobre *Impresiones y recuerdos*”, *La Prensa*, 17 de julio de 1893. La carta está fechada el 12 de julio). Este gesto fue consignado, cándidamente, por el propio Gamboa: “Recojo de Carlos Vega Belgrano y de Rafael Obligado, la halagüeña opinión de que me he emancipado de Zola mi maestro (¡y a muchísima honra!) y de que quizás se me considere, andando los años, propagador, en nuestra América, de una escuela literaria modernísima que se denominaría ‘sincerismo’” (Gamboa 1907: 93).

de París. Pero además, el episodio pone en evidencia las razones de una política compartida que, en el ámbito de la tertulia, alentaba una medida heterogeneidad sin dejar de destacarla sobre el ejercicio de una crítica que en ocasiones “alcanza[ba] la magnitud de una destrucción” (Gamboa 1893: 353-354).<sup>127</sup>

Conocedor del juego normativo sobre el cual se fundaba esta política, Gamboa debió aceptar la ambigüedad de las respuestas escritas que colocaron su libro entre la condena y la celebración. Sin embargo, no es menos cierto que las opiniones de sus compañeros de tertulias debieron figurar como un índice de la posición levemente descentrada que le había tocado ocupar en el interior de este espacio. De este modo, además de mostrarse como un testimonio del pasaje entre lo privado y lo público que se articulaba en el ámbito de las tertulias, el episodio puede leerse desde el punto de vista del lugar que Gamboa ocupó en el ambiente literario de Buenos Aires. Con toda la camaradería invertida por sus compañeros de aquellas reuniones para hacer conocer los libros escritos por el mexicano, éste no pudo dejar de sentir algo así como una asimetría que, apenas disimulada, tenía sus raíces en la disyunción de determinadas elecciones: de géneros y de modos de representación de la vida moderna; de actitudes ante el desarrollo contemporáneo de las literaturas europeas y, quizás sobre todo, de perspectivas acerca de la práctica misma de la literatura.

Es en este punto que se hace posible revisar el entusiasmo que rodea su encuentro con Darío y entrever allí un tipo de vínculo novedoso, que no proviene estrictamente de las variables biográficas mencionadas arriba sino de una sensibilidad y un repertorio comunes alrededor de las representaciones del escritor.

Gamboa estaba fascinado con los novelistas franceses más reconocidos de la segunda mitad del siglo: Zola, Flaubert, los Goncourt. De ahí que su mirada sobre la literatura se colocara en las hazañas del *grand style*, pero también en el proceso por medio del cual estos escritores habían invertido como nadie el

---

<sup>127</sup> A propósito de esta modalidad de la crítica ejercida en los encuentros, agrega Gamboa: “Yo puedo declararlo bien alto con motivo de algunos capítulos de ‘Apariencias’ que me mataron apenas nacidos, y de algunos otros que salieron apaleados y cojitrancos. La crítica se ejerce a cara descubierta, sin andarse por las ramas ni meterse a averiguar cómo quedará el ánimo del autor” (1893: 354).

manejo de ese instrumento en el relato de una vida artística. Las páginas de su diario son un testimonio de su atracción por los *carnets*, las ficciones de artista, las memorias y la correspondencia; es decir, por todo ese repertorio que abonaba el mito del escritor entre un público ilustrado. Para un latinoamericano que en ese entonces se preciaba de haberse embarcado en la carrera de las letras, esta admiración podía resultar algo previsible. Gamboa no se privó de declarar que lo que encontraba en estas lecturas era una experiencia singular que lo interpelaba en sus propias aspiraciones, al punto de proveerlo de determinados principios de acción.<sup>128</sup> Como es evidente, tampoco se privó de seguir por sí mismo la ejecución de ese ejercicio que buscaba tramar ante el *público* (esa invención paralela a la del escritor en su sentido propiamente moderno)<sup>129</sup> la experiencia personal como el relato de una vida literaria. José Emilio Pacheco señala con razón que *Mi diario* “se propuso ser un cuaderno de apuntes, cantera de notas para novelas por venir, y un registro de la vida literaria”, pero que derivó

---

<sup>128</sup> En diferentes ocasiones, Gamboa demuestra la importancia de estos autores, además de como modelos literarios, como referencias centrales para la adopción de una ética particular implicada en la carrera moderna de escritor. Así por ejemplo, escribe tempranamente sobre las correspondencias de Stendhal y de Flaubert: “Son hombres que estimulan: lecturas como ésta debiéramos hacerlas de tiempo en tiempo los que por una u otra causa nos hemos dado a la envenenada carrera de las letras” (1907: 78). Por otra parte, también en estos años su diario refleja el lugar singular que le da a este tipo de lecturas: “Cuando concluyo una lectura y mientras elijo una lectura nueva, indefectiblemente caigo sobre la ‘Correspondencia’ de Flaubert o sobre el ‘Diario’ de los Goncourt” (1907: 234).

<sup>129</sup> En este punto, el carácter moderno de *Mi Diario* se centra fundamentalmente en el destino público que se le adjudica desde su misma concepción. Gamboa lo planifica de entrada como un texto a ser publicado (en etapas, a la manera del diario de los Goncourt), dando por supuesto el crecimiento de su interés a medida que su autor se va dando a conocer por medio de su obra. Entre el diario y la obra, entonces, se produce una dialéctica inseparable de una imagen del público en su sentido moderno: aquel que se distingue con el surgimiento del mercado y que provoca paralelamente la aparición del *escritor* tal como en Europa se lo concibe ya con claridad desde comienzos siglo XIX. Las formulaciones acerca de este proceso son diversas, pero todas coinciden en observar que el escritor moderno se configura en base a una representación contradictoria del mundo social que se condensa en su elitismo y en una “ambición profética de hablarles a todos” (Charle 2009: 21). Terry Eagleton explica este proceso de manera similar cuando plantea que “El paso del mecenazgo a las leyes del mercado marca un cambio de unas condiciones en las que el autor podía ver su obra como el producto de la mutua colaboración con sus semejantes espirituales, a una situación en la que el ‘público’ surge amenazador como una fuerza anónima e implacable, como objeto del arte del autor más que como cosujeto” (Eagleton 1999: 39-40).

en “algo más que chismes claustrofóbicos: una muestra irremplazable de historia viva” cuyo valor se concentró sobre todo en la escena del porfiriato (Pacheco 1999: 18). No obstante, mucho de esa voluntad inicial se sostiene, especialmente en los primeros años de su registro. En este período –que puede considerarse como el del tránsito de la juventud a una adultez sancionada en los hechos por el ingreso a la carrera de la diplomacia– el mexicano no solo consignó las visitas a sus ídolos y modelos literarios (Zola y Edmond de Goncourt),<sup>130</sup> sino también las múltiples variables por medio de las cuales afirmó su certeza de haberse convertido –ya por entonces– en un “escritor profesional”.<sup>131</sup>

Estas palabras son del propio Gamboa, pertenecen por supuesto a su diario y podrían refrendarse con el éxito de público logrado por su novela más famosa (*Santa*, de 1903).<sup>132</sup> Sin embargo, antes de entrar en el significado que

---

<sup>130</sup> El 28 de septiembre de 1893 Gamboa arriba a París desde Burdeos, adonde lo había llevado la embarcación de la que partió en Buenos Aires. El 4 de octubre consigna en su diario: “Realizo uno de los mayores deseos de mi vida de hombre de letras: hoy visité a Emilio Zola” (Gamboa 1907: 156) La entrevista –que al mexicano le resulta decepcionante– es otra muestra de su interés por los géneros “de escritor” que alcanzan su realización máxima en el caso de Francia al conjugar la *écriture artiste* con la exposición de una vida consagrada a la literatura. Así lo demuestran los temas de conversación, sin duda introducidos por las preguntas de Gamboa: hablan de *L'ouvre*, sobre la cual dice Zola que no es precisamente su autobiografía, para agregar enseguida que nunca escribirá algo así y que incluso su correspondencia, “-si alguna vez fuese impresa- no ofrecería ningún atractivo” (1907: 158). Cuatro días más tarde visita a Edmond de Goncourt (en quien el mexicano reconoce una imagen más cercana a la que había elaborado en base a su admiración) y éste le promete un encuentro con Alphonse Daudet que Gamboa desea para completar su trilogía de escritores admirados. Ese encuentro finalmente no se concreta.

<sup>131</sup> El 13 de junio de 1893, a propósito de una corrección lingüística que desde el diario *Tribuna* se le hace a *Impresiones y recuerdos*, Gamboa se reprocha el error de esta manera: “No está bien, pues, que un escritor profesional, cual yo me pido de serlo, incurra en yerros tamaños ¿qué se deja para los no-profesionales?” (1907: 108).

<sup>132</sup> El éxito de *Santa* puede entenderse como resultado de la imagen profesional que en Gamboa se venía configurando sobre la base de una serie constante de principios: la ambición de que sus novelas se editaran en grandes tiradas, de que llegaran a un público amplio, de que fueran traducidas a lenguas prestigiosas como el inglés y el francés; pero también, por estos medios, la aspiración a obtener el dinero que le permitiera hacer tangible el producto de su “carrera” de escritor. Con las ganancias provenientes de esta novela, Gamboa compró una finca a la que bautizó “Santa”. El relato de este episodio en su diario confirma que en ningún momento él mismo consideró esta adquisición como producto del azar o de un golpe de suerte (dos opciones disponibles en el imaginario de los escritores para explicar que uno de sus libros se convierta en un *best-seller*) sino, muy por el contrario, como un objetivo perseguido. En este proceso es



esto podía tener para un latinoamericano en los años finales del siglo XIX, es preciso señalar en qué sentido la lectura de aquellos textos de la modernidad literaria francesa nos hablan de su conexión con Darío. Porque es cierto que a primera vista poco de esta atracción de Gamboa por los “géneros de escritor” parece demostrarnos algo acerca de esta afinidad. Poco podría decirnos acerca de lo distintivo de esta relación si no fuera porque estas lecturas ponían en escena algo que el poeta nicaragüense también distinguió en la construcción de su propia identidad. En el *Journal* de los Goncourt, en la correspondencia de Flaubert, Gamboa pudo encontrar la disolución en la escritura de todo aspecto de la vida social que no correspondiera con la plena consagración a una obra. Con otro repertorio y con otras herramientas, Darío se ubicó en el punto inalcanzable de la autonomía que este tipo de textos postulaban: una autonomía de la literatura que en su máxima realización imaginaria podía convertir la propia vida en obra de arte (Bernabé 2006: 34); pero que a su vez, permitía transformar el trabajo de escribir en una marca de identidad socialmente reconocida.

No es necesario trazar un paralelo para advertir que tanto Gamboa como Darío tramaron su relación con la escritura aspirando a convertirla en una práctica “profesional”, entendiendo este término en un sentido que no se reduce al aspecto económico sino que se funda en la resolución de constituir una escena para el despliegue del escritor. Mientras vive en Buenos Aires, Gamboa no solamente escribe con una regularidad excepcional para el medio; además se demora en cada una de las instancias que rodean a la publicación con el fin de controlar los efectos provocados por sus libros. La elección de un editor, la supervisión de los distintos aspectos de la imprenta, el recuento y la ponderación de reseñas y noticias sobre sus libros aparecen como piezas cuidadosamente dispuestas sobre la imagen que desea para sí. Este cálculo orientado a definir la propia identidad en consonancia con el desarrollo de una *obra*, se acompaña de ciertos movimientos que tienden a organizar el espacio de la escritura en el

---

fundamental la conciencia del mercado que, entre otras cosas, se traduce en la alianza con el editor. Antes de la distribución de la novela, Gamboa anota sobre el editor Araluce: “Se manifiesta muy esperanzado de alcanzar carretadas de pesetas con mi novela; y yo, que poco necesitaba, contágiome en el acto de ilusiones, y también me doy a creer que SANTA me sacará de pobre” (Gamboa 1920: 320-321).

marco de una experiencia más amplia. Gamboa planifica y asienta sus planes narrativos, ordena su ejecución en base a una estricta segmentación del tiempo y también procesa en lo posible su rutina extraliteraria en provecho de su trabajo de escritor. Es esto último lo que le permite tramar con la modernidad urbana un vínculo diferente del que caracterizaba a sus compañeros de tertulias.

Desde ya, el propio diario es una condición de posibilidad para que se puedan percibir como una experiencia distintiva sus recorridos por Buenos Aires; pero esto no hace sino confirmar el vínculo estrecho que se establece entre la elección de este género de escritura y una concepción del escritor cuyas notas centrales coinciden con las representaciones y valores provenientes de la modernidad literaria europea. Así, la visión extrañada que sus amigos de las tertulias posan sobre la tendencia “egotista” que lo lleva a escribir este tipo de cosas, tiene un correlato en la posibilidad de enfocar la narración en zonas que desbordan la concepción de las letras sostenida por este grupo. En este sentido, los itinerarios de Gamboa escapan a la imagen de la ciudad tradicional en la que se inscribe la escena de estas reuniones. En realidad, el mapa simbólico que sostiene a las tertulias como un emblema de la conservación de ciertas virtudes criollas no desaparece en su diario: se expande. La ciudad adquiere otro ritmo y en ella Gamboa se permite *observar* (una palabra clave en su definición como novelista) la heterogeneidad social que la habita. Sus movimientos atraviesan diferentes espacios en los cuales se advierte la presencia de un elenco de figuras diversas: hombres de alta posición política y social junto a anónimos inmigrantes obreros, representantes de la diplomacia junto con lacayos y lumpenes. Su mirada está lejos de ser igualadora, pero adquiere una condición neutral acentuada por el uso de los distintos medios disponibles para transitar por la ciudad (la caminata, el coche, el tranvía).

Ahora bien: si las motivaciones de estos itinerarios combinan sus deberes de diplomático con otras actividades, son aquellas que considera como propias de un escritor las que se imponen como una novedad. Porque Gamboa, que dedica al menos un par de líneas a cada una de las tertulias, explora también otras formas relacionales, otros vínculos y otros espacios que adelantan –si bien sutilmente– los cambios en la sociabilidad literaria ocurridos en el período del

Ateneo. El diario entrega a cuentagotas esos momentos, pero no por eso son menos destacables: “José María Miró, el novelista argentino que bajo el pseudónimo de **Julián Martel** publicó hace poco una novela sociológica, ‘La Bolsa’, que alcanzó un gran éxito, almuerza conmigo y me acompaña toda la tarde” (4). “Conozco al pintor argentino Eduardo Sívori, domiciliado en característica morada suburbana de su propiedad, en medio del campo, sobre el polvoriento camino de Gauna, en plenas afueras de Buenos Aires” (72). Esta escasez, que se origina en la precariedad que todavía sostiene la actividad artística en la ciudad, no debería opacar la voluntad de encontrar esos momentos en los que se vislumbra una existencia particular.

Otro de estos episodios en los que Gamboa logra ponerse como escritor fuera de los límites de la tertulia es el de su visita a Eduardo Schiaffino: “Siempre me han encantado los talleres de los pintores, cuando, como en el caso actual, se trata de un pintor de talento”, escribe en su entrada del 21 de septiembre de 1892 (1907: 54). El pasaje es importante no solo porque en esa ocasión Gamboa identifica el taller como un espacio singularmente apto para la ensoñación, en el que alcanza a entrever algo similar a la vida en comunidad característica de los relatos en los cuales se difunde el paradigma moderno de la figura del creador (Heinich 2005). Además, porque este episodio da lugar a uno de esos momentos en los cuales su convicción de ser escritor transforma una escena circunstancial en una experiencia significativa.

Para un burgués del siglo XIX posar para un retrato era eso: una circunstancia agregada a la verdadera función de este objeto que, fundamentalmente, consistía en la búsqueda de reconocimiento. Incluso llegaba a ser una escena borrada de la existencia biográfica, en tanto lo que importaba era el retrato mismo o, mejor dicho, su valor de exhibición. En el interior de la casa, el retrato saturaba su poder representativo y se mostraba como posesión. Si, desde esta perspectiva, podría decirse que el momento de la composición de un retrato era la huella (negada) de un producto sin proceso, lo que sucede cuando Schiaffino le ofrece a Gamboa pintar su retrato aparece claramente como algo distinto. A partir de entonces asistimos al encuentro entre el artista y su modelo. Es allí donde Gamboa deposita el valor del retrato, porque no se trata

en este caso del producto de una transacción (el retrato no es el resultado de un encargo) sino la materialización de un vínculo entre pares (un vínculo, podríamos decir, *propriamente artístico*). Gamboa se refiere al retrato de siguiente modo, bajo el prisma del escritor:

Este obsequio es la realización de uno de mis deseos de literato; tener mi retrato al óleo obsequiado por un pintor bueno; y Schiaffino está enamorado de su arte, –condición **sine qua non** para que un artista produzca algo notable.

Aunque sólo trabaja con el carboncillo en esta primera pose, al levantarme me veo ya en la tela, sin parecido aún, en contorno, en una pintura escogida por él.

–¿Qué clase de retrato piensa usted pintar?- le pregunto.

–Retrato que sea 'cuadro' y que llame la atención.

Mientras que Gamboa entiende el obsequio como una consecuencia de su deseada identidad de escritor, el propio Schiaffino sabe también que es necesario desplazar el carácter comercial del género –y es esto lo que hace transmutando el retrato en *cuadro*– porque entiende que “llamar la atención” es una condición para afirmarse a sí mismo como artista.

¿No se advierten ya, en la complicidad que acompaña este intercambio, las búsquedas de Darío al llegar a Buenos Aires? Como se sabe, esas búsquedas del nicaragüense tendrían consecuencias mucho más importantes y se proyectarían, ante todo, sobre la lengua poética. Pero es seguro que sus efectos no hubieran sido los mismos prescindiendo de aquellos espacios en los cuales desarrolló los vínculos específicos que demandaban los intereses de un escritor.

En el momento de su arribo a la ciudad, al igual que Gamboa, Darío encontró que el circuito de tertulias era lo más cercano a ese “ambiente” donde establecer relaciones con otros “literatos”. De hecho, fue allí donde se produjo el encuentro entre ambos, en el que fue el período más dinámico de estas reuniones. También como Gamboa, se vinculó con Eduardo Schiaffino, quien pintaría su retrato en 1896.<sup>133</sup> Sin embargo, en el caso del nicaragüense esta relación se volvería mucho más productiva. Este vínculo se transformaría en una de las alianzas que, a lo largo de los cinco años de residencia en la ciudad, Darío

---

<sup>133</sup> Sobre ese retrato ver el capítulo 6 de esta tesis.

desplegaría estratégicamente en función de la renovación literaria que él mismo iba a liderar y también a favor de una anhelada modernización de la escena artística local. Pero más allá de las diferencias que pueden advertirse en éste y otros vínculos compartidos por Gamboa y Darío, lo cierto es que el nicaragüense seguiría un camino que el otro había marcado en su intento de cruzar las fronteras de las tertulias. Después de aquella presentación que Gamboa asienta en su diario, y antes de su partida, volvieron a encontrarse al menos tres veces más en este ámbito. Al dar cuenta de la última de esas reuniones, organizada en el escritorio de Obligado, una nota de *La Nación* dijo que allí se encontraba “uno que ha llegado a Buenos Aires como para compensar la ausencia del que se va”.<sup>134</sup> Si bien la historia literaria difícilmente podría admitir una sustitución semejante en base a la trascendencia de sus obras, la idea de que la llegada de Darío significaba un “reemplazo” podría recuperarse en esta otra dimensión.

Darío, quien iba a cultivar un lazo “protocolar” con las figuras de la “vieja guardia” como Obligado, Oyuela García Velloso y Quesada, entre otros,<sup>135</sup> encontraría, poco después de su llegada a Buenos Aires, la forma de ejercer otro tipo de vida de escritor. Esta otra vida literaria, más acorde con sus intenciones estéticas –y también, con el carácter pretendidamente moderno y cosmopolita de esta ciudad– implicó, como se verá más adelante, una modalidad de intercambio más flexible, variada y en contacto con el espacio público. En los relatos que pronto lo rodearon y lo alimentaron, este modo de ejercer la condición del escritor se emparentó con ese “fenómeno de carácter internacional” (Ansolabehere 2014: 155) surgido en París, es decir la bohemia (algo que para Gamboa no había existido como posibilidad). Efectivamente, fue la sociabilidad nocturna que Darío encontró alrededor de las redacciones, los cafés y las

---

<sup>134</sup>*La Nación*, 20 de agosto de 1892.

<sup>135</sup> Esta definición es de Mónica Bernabé, quien entiende que Darío cultiva “una figura ambigua y ambivalente” en la que se entrecruzan sus “relaciones protocolares –y de reaseguro laboral– con el grupo letrado erudito” y sus vínculos con los jóvenes (“una comunidad de lectura circulante en los cenáculos del café, en las redacciones de las y periódicos”; su “voluntad aristocrática” y las imposiciones de la incipiente cultura masiva. (2006: 37)

cervecerías junto con un grupo de jóvenes periodistas y escritores, lo que terminó definiendo aquello que en los años siguientes *debía ser* un escritor en Argentina.

La afinidad entre Gamboa y Darío fue tan efímera que se condensa casi completamente en los pocos días que dura este episodio. Tanto es así que, quizás, esta amistad más presentida y deseada que efectivamente realizada deba reducirse a su fugaz encuentro en Buenos Aires; y, con esto, a un par de intuiciones compartidas: en términos generales, aquella que les indicaba que entre los espacios y los modos de relacionarse, por un lado, y las posiciones estéticas e ideológicas, por otro, existía una conexión que debían atender si querían acercarse a la imagen que, según creían, debía corresponder a la práctica de una literatura en el presente; más en concreto, la que les decía que para definirse públicamente como escritores debían correr el foco de las reuniones domésticas que, de una manera algo forzada, por un tiempo se habían acercado al ritmo y al público lector moderno de los periódicos de fin de siglo.

Es cierto que, con toda la voluntad de trascender la lógica de las tertulias que se expresa en la etapa porteña de su diario, Gamboa no alcanzó a escapar de este círculo de relaciones. Sin embargo, en aquellos escenarios que pudo entrever por fuera de este espacio y en su deseo de ser identificado con una imagen de escritor más “moderna” que la que allí se alentaba; en su búsqueda de ejercer la escritura como una práctica profesional y en su adhesión a un corpus de literatura europea que afirmaba el mito del escritor, el mexicano alentó un imaginario que en los años siguientes Rubén Darío desplegaría como ningún otro para transformar de manera perdurable el lugar que hasta entonces habían ocupado los escritores en el espacio público de Buenos Aires.

## Capítulo 4

### El Ateneo como espacio de socialización

Pese a la resistencia generada por el presidente Oyuela, para 1894 la sospecha de que el Ateneo podía constituirse como una institución semioficial se había atenuado en parte por la ausencia de apoyo estatal, en parte porque habían ganado terreno otros intereses. Con respecto a la posibilidad de que existiera algún reconocimiento por parte del estado (algo que para muchos se justificaba por el lugar privilegiado que debía caberles a las artes, la literatura y el pensamiento en el marco del progreso nacional), esta demanda serviría más que nada para reforzar la independencia de una asociación que, en definitiva, nunca había dejado de presentarse como una iniciativa de la sociedad civil. Ya en 1893, en el comienzo de su reseña del primer salón anual Ernesto Quesada no dudó en subrayar la ausencia de algún funcionario que al menos disimulara la inexistencia del más mínimo interés por parte del gobierno. Entonces Quesada escribió que este “paso decisivo en el camino de nuestra evolución social” debía saludarse “con tanta mayor satisfacción, cuanto que se [debía] al esfuerzo individual, sin sombra de protección oficial, [y] más aún, sin que las autoridades cortésmente invitadas a cooperar con su sola presencia, hayan creído que la más elemental cortesía imponía, en defecto de su presencia, siquiera la fórmula banal de un acuse de recibo” (Quesada 1893: 373). La queja era genuina, pero también dramatizaba la situación con un gesto que iba a repetirse y que tendía a subrayar la distancia de las letras y las artes con respecto a la esfera política. En 1896 se fundó el Museo Nacional de Bellas Artes. Aunque ésta fue la más clara intervención estatal en los asuntos que había impulsado el Ateneo,<sup>136</sup> el socialista y flamígero Lugones eligió precisamente esa

---

<sup>136</sup> Refiriéndose a la fundación del Museo Malosetti Costa (2001: 406) dice que “el largamente acariciado proyecto de Schiaffino tuvo éxito gracias a que el Ateneo como tal asumió la iniciativa, elevando formalmente (y suponemos que también por vías informales de influencias y amistades) el pedido al gobierno. Pero además, el Ateneo mismo había proporcionado a las artes plásticas una visibilidad pública impensable pocos años atrás”.

ocasión para mostrar su desprecio por la incompreensión del gobierno frente a lo que este hecho significaba. Entonces aprovechó para atacar al presidente de la Nación José Evaristo Uriburu y desarmó en una nota periodística el discurso pronunciado por el ministro Antonio Bermejo en la inauguración del Museo tomándolo como una muestra de que las relaciones entre el arte verdadero y la política eran definitivamente imposibles, ya que el primero era revolucionario por naturaleza y se oponía al estado burgués.<sup>137</sup>

Más allá de las notorias diferencias entre Quesada y Lugones, estas declaraciones dan cuenta de una continuidad en los discursos alrededor del Ateneo. No es casual que al reforzar la autonomía de las actividades que allí se realizaban los dos se refirieran a episodios protagonizados por las bellas artes. Sin dudas, lo más destacado del Ateneo en su primera etapa había sido el Salón anual de pintura, dibujo y escultura, que tendría su segunda edición en noviembre de 1894. A través de esta y otras iniciativas, los pintores y escultores se habían ubicado en el centro de la actividad de la asociación. A partir de su tercer año de vida, la presencia creciente de los artistas plásticos quedaría demostrada en la composición de la Junta Directiva: Eduardo Schiaffino pasó a la presidencia segunda y Eduardo Sívori fue nombrado tesorero; además se integraron a la Junta otros dos artistas: Ángel Della Valle y Carlos Zuberbühler.<sup>138</sup> Esta presencia que refleja la importancia que la sección había tenido en el inicio de la asociación da cuenta del avance de cuestiones específicamente referidas a la cultura estética, algo se consolidaría con los dos

---

<sup>137</sup> En este artículo “rechazado por la dirección” del diario *El Tiempo*, a propósito de la ausencia del presidente Lugones decía entre otras cosas: “La república burguesa es de tal modo imbécil con sus cámaras, sus gendarmes y sus coroneles, que huye instintivamente de todo lo que ostenta un reflejo artístico. Odia la intelectualidad relevante, porque la república es el gobierno de los mediocres. El Genio no tiene cabida en ella. Porque el Genio que es la aristocracia suprema –como los extremos (sic) se tocan– necesita de la acracia para iluminar el mundo”. Y al criticar el discurso del ministro en la inauguración del Museo, luego de citarlo: “Y con estas vulgaridades de cronista adocenado, de periodista alquilón, con esa miseria rampante de concepto y estilo, ha inaugurado en la capital intelectual de Sud América, el señor ministro de justicia, culto e instrucción pública, la más hermosa de las instituciones nacionales” (Lugones 1943: 71-72).

<sup>138</sup> Con la presidencia de Obligado, la presencia de los artistas plásticos aumentaría todavía más (fueron vicepresidentes Zuberbühler y de la Cárcova y vocales Ballerini, Sívori, Schiaffino y Della Valle). Para la composición de las diferentes Juntas directivas, ver el Anexo I de esta tesis.



conciertos wagnerianos dirigidos por Alberto Williams en los últimos meses de 1894.

La llegada de Carlos Vega Belgrano a la cúpula directiva en septiembre de ese año puso en evidencia la imposibilidad de sostener el Ateneo con el aporte de los socios, que llegaban a los doscientos cincuenta. El nuevo presidente –quien desde un comienzo había brindado su ayuda económica–<sup>139</sup> se hizo cargo de esta situación financiera, y promovió la inauguración de la nueva sede, ubicada en el edificio Bon Marché.<sup>140</sup> Por otro lado, aceptó la membresía de mujeres<sup>141</sup> y flexibilizó algunos puntos del estatuto original. En este sentido, un hecho importante para evaluar el perfil que en un principio se le había otorgado a la asociación es que se habían considerado como miembros “correspondientes” a los extranjeros residentes en el país, lo cual les imponía límites claros en cuanto a la ocupación de cargos directivos.<sup>142</sup> En 1896, Rubén Darío fue elegido presidente de la sección de Bellas Artes, un hecho que indica no solamente que se había levantado

---

<sup>139</sup> Poco después de la apertura oficial, Gamboa distingue Vega Belgrano como el “padre y alma del Ateneo, en el que lleva gastado un dineral con desprendimiento a lo Médicis, por quien esencialmente subsiste la incipiente asociación” (Gamboa, 1907: 104). Roberto Giusti (1954: 75) dice que “su generosidad enjugó muchas veces los *déficits* del Ateneo.” Los testimonios indican que los aportes económicos de Vega Belgrano continuaron hasta final en la asociación, además de su participación activa en la organización de las distintas actividades. En 1902, cuando son muy pocos los hombres que quedan del grupo fundador, se pone a la cabeza de la *Revista del Ateneo*, último intento de refloatar la asociación. Otro de los benefactores reconocidos en los testimonios es Carlos Zuberbühler. Sobre la figura de Vega Belgrano, véase además Barreda, 1927 y Schiaffino, 369-370. Cfr. también la nota de *La Revista Literaria* sobre el Ateneo publicada el 15 de enero de 1896.

<sup>140</sup> Esta sede, la última que ocuparía el Ateneo hasta su cierre en 1902, se inauguró a fines de 1895. La entrada estaba ubicada en Florida 783. Antes, la asociación había pasado por su sede inicial de Avenida de Mayo 791 y por un local ubicado en los altos del Nuevo Banco Italiano (Rivadavia y Reconquista).

<sup>141</sup> “Ateneo”, *La Prensa*, 16 de septiembre de 1895.

<sup>142</sup> Ateneo de Buenos Aires, *Estatutos del Ateneo*, Buenos Aires, Imprenta San Martín, 1892. “Capítulo II. De los miembros”, pp. 4-5. A pesar de haber sido el impulsor de la idea, Alberto del Solar vio limitada su actuación dentro del Ateneo: fue miembro de la junta elegida en la primera asamblea pero no continuó en esa función después de la primera elección de autoridades, cuando ya estaba en vigencia el estatuto. Por su parte, Federico Gamboa, se calificó a sí mismo como “socio fundador” de una asociación dentro de la cual, sin embargo, le cabía únicamente el título de correspondiente a partir de la disposición estatutaria (Gamboa, 1907: 93).

esta restricción, sino que además había ganado peso el reconocimiento de la autoridad propiamente estética.

Pero la presidencia de Vega Belgrano marcaría también el inicio un nuevo ciclo para los escritores, caracterizado por el ingreso de los jóvenes que convertirían al Ateneo en un espacio más dinámico y en conexión con las problemáticas alrededor de las cuales se redefinían las prácticas literarias en Buenos Aires.

No sabemos si fue gradual o directamente a partir de septiembre de 1894, cuando finalizó la presidencia de Oyuela, que se hizo más frecuente la presencia en los salones del Ateneo de los hermanos Luis y Emilio Berisso, Ángel de Estrada, Miguel Escalada, Roberto Payró, Eduardo de Ezcurra, José Pardo, Roberto J. Payró, Mauricio Nirenstein, Charles de Soussens, Darío Herrera, Carlos A. Becú, Eugenio Díaz Romero, Carlos Ortiz y José Pardo, entre otros que antes habían tenido poca o ninguna presencia dentro de la asociación. Sí sabemos que en 1896 se sumaron Leopoldo Lugones y Alberto Ghirardo y que Leopoldo Díaz (un poco más grande, pero que se integraría a este grupo) venía del ámbito de las tertulias de Obligado en donde había presentado a Rubén Darío. Si bien esta definición podría ser importante para evaluar ciertos cambios en la dinámica de sociabilidad del Ateneo, es mejor entender los motivos por los cuales estos hombres representaron, como grupo, alguna novedad. La mayoría de ellos había nacido entre los últimos años de la década de 1860 y los primeros de 1870, es decir que no llegaban a los treinta años; la mayoría, también, tenía una relación directa con la prensa diaria, algunos por necesidad –trabajando como periodistas– y otros porque reconocían que este era un espacio natural para el reconocimiento de sus firmas. Casi todos se vinculaban directa o indirectamente con la poesía, pero ese vínculo no se había procesado según el ritmo demorado que habían llevado las letras argentinas hasta la década anterior sino que se basaba en un aprendizaje moderno, que implicaba la necesidad de sincronizar con la actualidad de las literaturas de otras latitudes. Si en esto seguían al nicaragüense Rubén Darío y al boliviano Ricardo Jaimes Freyre es porque ellos (sobre todo el primero) les habían demostrado que esa actualidad podía articularse con la práctica poética en una ciudad como Buenos Aires. Pero además, todos los integrantes de este grupo se diferenciaban de los hombres de letras que habían fundado el Ateneo en cuanto a sus concepciones sobre aquello que debía ser un

escritor, algo que suponía el cultivo de una forma de sociabilidad intelectual diferente a aquellas que hasta entonces habían existido en Buenos Aires.

Como lo ha señalado la crítica, en la última década del siglo se produce el surgimiento de una nueva forma de vida, un modo específico de existencia colectiva impulsado por el intento de definir la literatura como una práctica autónoma. En el marco de este fenómeno que en los relatos de sus propios protagonistas iba a definirse con el nombre de “bohemia”, cumplió un papel fundamental la aparición de nuevas costumbres y de nuevos escenarios. Las redacciones de los periódicos, los cafés y las cervecerías fueron en este sentido espacios privilegiados para la constitución de una “comunidad” de escritores, caracterizada por sus relaciones de camaradería y por la adopción de ciertos hábitos nocturnos. En esos lugares, la conversación permanente sobre temas de arte, el alcohol, la lectura y hasta la escritura misma contribuyeron a configurar una sociabilidad diferenciada, propia de los jóvenes escritores que tenían en el periodismo su espacio de actuación profesional (Ansolabehere 2011: 150-156).

Sin embargo este fenómeno no se impuso como un corte definitivo con las formas anteriores de sociabilidad. A partir del ingreso del grupo que rodeaba a Rubén Darío, el Ateneo representa un espacio de transición entre las tertulias de los hombres de letras y los cenáculos de los jóvenes escritores. Cabe preguntarse, entonces, cómo se procesó en este ámbito el pasaje de lo “tradicional” a lo “moderno” y de qué manera se impusieron allí las nuevas definiciones de las prácticas literarias en su dimensión colectiva.

## 1. La llegada de los “decadentes”

Paréntesis. El Ateneo.  
Vega Belgrano piensa. Ezcurra  
discurre. Pedro despanzurra  
a Juan. Surge el vocablo feo:  
“Decadente” ¡Qué horror! ¡Qué escándalo!  
La peste se ha metido en casa,  
¡Y yo soy el culpable, el vándalo!  
Quesada ríe. Solar pasa.

Y yo soy el introductor  
de esa literatura aftosa.  
Mi verso exige un disector,  
Y un desinfectante, mi prosa.

(Rubén Darío, “Versos de año nuevo”)

Como se ve, el decadentismo está  
produciendo verdaderos desastres... en  
los ateneos.

(*Tribuna*, 21 de octubre de 1896)

En septiembre de 1894 comenzó la presidencia de Carlos Vega Belgrano. A diferencia de Oyuela, el nuevo presidente era –en palabras de Eduardo Schiaffino (1933: 370)– “una garantía de amplitud de miras”. En 1896, una nota reconocía la importante función que Vega Belgrano venía cumpliendo en la transformación de este perfil:

La actual presidencia ha cambiado en mucho el carácter del Ateneo y ha conseguido captarse las simpatías de todos. A su sombra están desvaneciendo las resistencias y se están plegando muchos elementos que se conservaban alejados, en la abstención los unos y actitud batalladora los otros.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> “Ateneo”, *La Revista Literaria*, 15 de enero de 1896.

Este carácter receptivo, que lo llevó a interesarse por las innovaciones formales de los poetas modernistas, fue acompañado por el ejercicio de una función específica en el campo cultural de Buenos Aires. Aunque Carlos Vega Belgrano (1858-1930) no fue un estrictamente un “hombre de pluma”, en ningún momento, desde su juventud, dejó de impulsar proyectos culturales que buscaban propiciar el desarrollo de la literatura en el país. Entre 1892 y 1894 se hizo cargo de la dirección de la *Revista Nacional*, que funcionaba desde 1886. Entonces, sin cambiar completamente el perfil de esta publicación, amplió el staff de sus colaboradores dando lugar a los “nuevos”. Antes que en el Ateneo, es en esta revista en donde se produce la coexistencia de los letrados “tradicionales” que provenían de las tertulias y los jóvenes que empezaban a instalar una imagen moderna del escritor. Más tarde, aportó dinero para las ediciones de *Prosas profanas* de Darío y *Las montañas del oro* de Lugones y creó el diario *El Tiempo*, en donde este último empezó a publicar sus artículos. Como dice Alejandra Laera (2006: 302) a propósito de Vega Belgrano, “su importancia está en propiciar el predominio de los ‘modernos’ en el Ateneo, en permitir su irrupción en las páginas de la *Revista Nacional* [...] y en ofrecerle a Lugones un lugar en *El Tiempo* para iniciarse en la actividad periodística”.

Ahora bien, retomando el comentario de *La Revista Literaria*, ¿qué significaba que a partir de su presidencia empezaran a “desvanecerse” las “resistencia” que había generado el Ateneo?; y ¿cómo se produjo la integración de los escritores que rodeaban a Darío? Porque es fundamental que fuera a partir de este momento y dentro de la asociación que estos jóvenes terminaran de definir los rasgos distintivos que los caracterizaría como un grupo diferenciado de los “mayores”. Aprovechando la oportunidad que se les presentó de ingresar a sus salones y, al mismo tiempo, instalando sus perspectivas sobre la literatura en un lugar que imaginaban exactamente contrario a los valores que allí se expresaban, estos hombres terminaron de afirmar su sentido de pertenencia grupal. En este sentido, podría decirse que el Ateneo contribuyó a que pudieran definirse como *escritores* porque gracias a él pudieron definirse mejor como “modernos”; y que ser “moderno” consistió en buena medida en enfrentar los valores y las prácticas “tradicionales” que el Ateneo representaba. En este punto, no es casual que la palabra “decadente” que, como vimos, ya había aparecido en el debate sobre el arte

nacional volviera en distintas ocasiones como una seña distintiva de la voluntad de practicar una poesía moderna. Como lo muestran los “Versos de año nuevo” en los que Darío recordó años más tarde los tiempos del Ateneo, esta palabra se había vuelto funcional para indicar la idea de que la juventud había irrumpido para modificar las prácticas literarias.

También es conocido el comentario que Darío hizo en su autobiografía, en donde además de considerar que el Ateneo “produjo un considerable movimiento de ideas”, estableció una clara división entre los escritores. Según esta división “Vega Belgrano, don Rafael Obligado, don Juan José García Velloso, el doctor Oyuela, el doctor Ernesto Quesada, el doctor Norberto Piñero”, entre otros, “fomentaban las letras clásicas y las nacionales, y los más jóvenes alborotábamos la atmósferas con proclamaciones de libertad mental”. Y agrega:

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista y ponía a mis “raros” de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aún de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y me secundaban con denuedo. Exagerábamos, como era natural, la nota (Darío 1916: 142).

Al igual que en los “Versos de año nuevo”, Darío identifica al Ateneo a partir de la polarización entre los “viejos” que se habían establecido en ese espacio y los “nuevos”, cuya integración no puede entenderse de otro modo que a partir de la afirmación de esas diferencias. Como si la llegada de este grupo sólo pudiera comprenderse en virtud de una necesaria oposición.

Lo cierto es que hacia mediados de la década el Ateneo se transformaría en un espacio compartido por sujetos con diferentes concepciones, en el cual era posible ensayar las oposiciones y disputas que darían nuevos sentidos a las prácticas letradas en consonancia con el rango moderno de la ciudad que lo albergaba.

## 1.1. Sociabilidad y vida literaria

Sin duda es a causa de necesidades e intereses especiales que los hombres se unen en asociaciones económicas o en fraternidades de sangre, en sociedades de culto o en bandas de asaltantes. Pero mucho más allá de su contenido especial, todas estas asociaciones están acompañadas de un sentimiento y una satisfacción en el puro hecho de que uno se asocia con otros y que la soledad del individuo se resuelve dentro de la unidad: la unión con otros.

(George Simmel, “La sociabilidad”)

Los escritores, artistas plásticos, músicos e intelectuales que coincidieron en el Ateneo no se encontraron solamente en las reuniones directivas o durante las conferencias, conciertos y exposiciones artísticas que allí tuvieron lugar. Al margen de estas actividades, también se congregaron en sus salones cultivando una sociabilidad más “pura” en el sentido que le otorga Simmel a este concepto; es decir, como una actividad sin objetivos ulteriores, que no postula otro valor fuera del propio encuentro social (Simmel 2002). De hecho, al definirlo como un “centro neutral”, las proposiciones iniciales habían insistido en esta intención. Frente a lo que se veía como una alteración en los fundamentos de los vínculos sociales provocada por el mercantilismo, el Ateneo buscaría crear “una atmósfera confortante propia de los que acostumbran o aman levantar el espíritu a regiones mejores que las vulgaridades de la vida material”.<sup>144</sup> Pero más allá del proclamado “desinterés”, sus organizadores no dejaron librado al azar este aspecto que complementaba las funciones propias una sociedad especializada.

En este sentido, procuraron imprimirle algunos de los rasgos característicos de un modelo asociativo para nada desconocido en el país, cuya genealogía se remontaba a esa “forma típica de la sociabilidad burguesa” que en Francia se había conocido con el nombre de “círculo” (Agulhon 2009: 49). Desde el momento de la apertura de su primer local, el Ateneo adoptó dos de los componentes fundamentales de este tipo de asociaciones: la conversación y la lectura, que en este

---

<sup>144</sup> “Vida literaria. El Ateneo argentino. Otras noticias”, *La Prensa*, 23 de julio de 1892.

caso sumaba a los periódicos generales (nacionales y extranjeros), la suscripción a un listado de publicaciones “específicas”.

En una circular publicada en marzo de 1893, la comisión directiva informaba sobre la apertura de la sala de lectura, que estaría abierta para los miembros del Ateneo desde el mediodía hasta las 11 p.m. Y detallaba:

Además de la Biblioteca formada por donativos de los socios, se encuentran todos los diarios y revistas de esta capital, así como las siguientes publicaciones extranjeras: *L'Illustrazione Italiana*, *L'Illustration*, *Illustrirte Zeitung*, *The Illustrated American*, *La Ilustración Artística*, *The Graphic*, *Revue Scientifique*, *Journal des Economistes*, *The North American Review*, *Bibliothèque Universelle*, *La Nature*, *Revue des Deux Mondes*, *The Ateneaeum*, *Nuova Antologia*, *Deutsche Rundschau*, *La España Moderna*, *Harper's New Monthly Magazine*, *Revue Philosophique*, *The Nineteenth Century*, *La Nouvelle Revue*, *Gazette des Beaux Arts*, *Scientific American*.<sup>145</sup>

Con su reconocido perfil de bibliófilo y conocedor de diversas materias del pensamiento y el arte, como responsable la biblioteca del Ateneo Ernesto Quesada intentó otorgarle un aire que congeniara con una forma asociativa cuyo signo principal de distinción buscaba recortarse sobre la calidad intelectual de sus miembros. La donación de una parte de su propio patrimonio, en este sentido, da cuenta del esfuerzo inicial que supuso entre algunos de los fundadores la creación de un espacio que, en vista de la oferta asociativa existente en Buenos Aires, buscaba particularizar un tipo de intereses vinculado con la pertenencia de sus miembros al campo de la producción intelectual.

A pesar de las dificultades económicas, los sucesivos cambios de local demuestran una voluntad de mejora que abarcó del mismo modo a los espacios destinados a las actividades especiales como a los ámbitos de uso cotidiano en los cuales se ejercía esta simple función de esparcimiento.

---

<sup>145</sup> *La Prensa*, 12 de marzo de 1893.





Sala de lectura del Ateneo en su local del Bon Marche. Fotografía tomada de *La Revista Literaria*, 15 de enero de 1896



Sala de conversación del Ateneo (sede Bon Marché). Fotografía tomada de *La Revista Literaria*, 15 de enero de 1896

En el local del Bon Marché, donde funcionaron sus instalaciones desde 1895, la sala de conversación era “entre todas la mejor decorada”. De acuerdo con la nota que le dedicó al Ateneo *La Revista Literaria* del joven Manuel Ugarte, a sus salones concurrían “diariamente [...] casi todos los socios [para] cambiar ideas sobre los sucesos del día. [...] Se conversa, se traban discusiones entre los representantes de distintas escuelas y el arte sale siempre beneficiado”.<sup>146</sup> En esta descripción, cercana a la de cualquiera de los clubes que funcionaban en Buenos Aires, hay un interés en remarcar tanto el papel de la sociabilidad “general” que lo constituía como asociación como los intereses específicos del Ateneo. Aunque la nota no lo explicita, debemos entender que entre las más destacadas de estas “diversas escuelas” que intervenían en la discusión estaban incluidos los jóvenes.

En una entrevista realizada varios años después del final del Ateneo, Leopoldo Díaz recordó de este modo la presencia de este grupo:

¡El Ateneo!... [...] Todas las noches nos reuníamos allí. Teníamos una sala para nosotros, con nuestro rincón. Después de comer nos congregábamos en la fraternidad del arte, a escribir, a leer. Había una gran mesa llena de revistas. En un ángulo se sentaba Angelito Estrada, en otra Schiaffino, Rubén Darío ocupaba un costado y yo tenía mi lugar entre ellos (Barreda 1927).

El comentario es interesante porque repone la presencia de este grupo más allá de las actividades en las cuales se establecieron los límites generacionales y estéticos para diferenciarse de los “viejos” escritores. El Ateneo se había convertido en un espacio hospitalario; y en este sentido no es extraño entonces que al llegar a Buenos Aires alguien como Leopoldo Lugones acuda a esta asociación, donde un joven provinciano puede presentarse ante sus pares y ser aceptado únicamente gracias a sus versos. Así lo recuerda Ernesto de la Cárcova: “Una noche que estábamos allí reunidos, apareció un joven, a quien nadie conocía. Traía un rollo de papeles. Nos leyó varias poesías y despertó el entusiasmo de todos” (Barreda 1927). Aunque la escena es conocida, esta versión tiene la ventaja de recuperar, en una

---

<sup>146</sup> “Ateneo”, *La Revista Literaria*, 15 de enero de 1896.

escala microscópica, las transformaciones que la asociación representó en el plano de la sociabilidad cultural. Entre otras cosas, porque permite imaginar el instante anterior a la llegada de Lugones, cuando algunos escritores y artistas plásticos estaban ahí, no haciendo nada en particular sino tan solo compartiendo un tiempo de ocio. Es decir, porque muestra, dentro del Ateneo, ese margen de experiencia en el cual “artista” o “escritor” empezaban a significar una identidad independientemente de cualquier otro atributo social.

En este sentido, los testimonios de Díaz y De la Cárcova permiten observar también de qué manera los espacios de sociabilidad que los jóvenes empezaban a identificar con la “bohemia” se alternaron con este otro espacio diferenciándolos para establecer una “marca de identidad”. Como señala Pablo Ansolabehere, todavía hacia fin de siglo “la facilidad con que puede pasarse del espacio de una asociación formal” como el Ateneo a “otro más informal (restaurantes, cafés y cervecerías) [...] puede ser leído como un síntoma de las [...] reducidas dimensiones del campo intelectual porteño”. Pero esto, agrega:

también puede interpretarse en otro sentido: que esa continuidad revela la necesidad de encontrar otro espacio [...] donde la amalgama artística del grupo no se resiente sino que se intensifica, al convertirse en la marca de identidad y distinción en un espacio público –es decir, contacto social y mezcla– como lo es el restaurante o el café.

Ansolabehere puntualiza de qué manera, hacia la mitad de la última década del siglo, “solo un sector de los asistentes a ese nuevo círculo llamado el Ateneo, los más jóvenes y alborotadores, pasa al otro ámbito: el ámbito público de café y cervecería, presentado como el que realmente concuerda con su irreverencia, y en definitiva, con un nuevo modo de entender la literatura y la figura del escritor en tanto artista, ya despegado del modelo del *letrado*” (Ansolabehere 2014: 166). Y es cierto que, aunque siempre mantienen una cuota de ambigüedad en lo que respecta a los alcances de la vida bohemia, todos los testimonios posteriores de los “jóvenes” tienden a acentuar esa diferenciación, porque precisamente es en esos espacios que representan el ámbito “desocializado y desinteresado del arte por el arte” (Heinich

2005: 29) en donde encuentran una verdadera concordancia con el imaginario con el cual buscan identificarse. Sin embargo, es también esta necesidad de distinción la que termina produciendo entre ellos una imagen igualmente ambigua del Ateneo.<sup>147</sup> Si para muchos de los jóvenes esta asociación representaba el academicismo y las formas “tradicionales” de entender la práctica de las letras, como el propio Darío lo explicita hay en esto mucho de exageración. Esto se condice con una doble necesidad de los “modernos”: por un lado, la de preservar una distinción constituida afuera del Ateneo (es decir en esos espacios donde se ponen en práctica una serie de costumbres novedosas y públicamente reconocibles); por otro, la que los lleva a inscribirse en el interior de un espacio formal que les ofrece la posibilidad de remarcar las diferencias propiamente estéticas. Si en ese camino estos testimonios se cuidan de reconocer algunos rasgos compartidos con los “viejos escritores” esto es porque también, al menos con algunos de ellos (como Vega Belgrano y Rafael Obligado), este grupo mantuvo algo más que una relación estratégica fundada en la “cordialidad”. Es esto lo que se observa al revisar los modos en los que tanto Darío como otros de los representantes de la poesía moderna participaron de las actividades formales del Ateneo cuando, en 1896, pasaron a formar parte de una imagen de una asociación que, sin dudas, contribuyó a instalar ante el público amplio de los diarios la idea de que en Buenos Aires existía un grupo de personas que se dedicaban a la literatura.

---

<sup>147</sup> Una de las imágenes clásicas que reconocen que el Ateneo fue un espacio aprovechado por los nuevos escritores esforzándose al mismo tiempo por diferenciarlo de los lugares característicos en los que se desenvuelve la nueva sociabilidad de los escritores es la del más reconocido “bohemio” de la literatura argentina, el suizo Charles de Soussens, quien dice: “Ya triunfaba Darío, Apostol del Verbo Nuevo, y si bien los viejos pontífices del difunto Ateneo, momificados en su clasicismo, no aceptaban las audacias de nuestras teorías –demoledoras a la par que constructoras– por lo menos las discutíamos con respeto y, a veces, no podían disimular su admiración ante las obras surgidas del movimiento moderno. Sin embargo, el Ateneo no bastaba a nuestras expansiones ¡ay! entonces primaverales y, a la media noche, cuando clausuraba sus puertas severas buscábamos refugios de más gaya ciencia. En la cervecería de *Luzio* teníamos el salón de los suizos, en lo de *Monti*, un jardín grande como un pañuelo, en el *Aue's Keller* –reservada para nosotros– una inmensa mesa de roble macizo... Los comensales éramos, con Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Roberto Payró, Eugenio Díaz Romero, el panameño Darío Herrera, Armando Vasseur..., el vasco Grandmontagne y, a veces, el malogrado poeta Carlos Ortiz, el elegante Leopoldo Díaz o el grave y bondadoso Luis Berisso. Empero, nuestras bulliciosas reuniones, que contrastaban ferozmente con la etiqueta del Ateneo, eran infaltables dos espíritus más que traviosos: el terrible Alberto Ghirardo y el abominable Pepe Ingenieros...” (Galtier 1973: 42)

## 1. 2. Un raro en el Ateneo

Sr. Darío: el Ateneo de Buenos Aires tiene el honor de ofreceros su tribuna  
(Rafael Obligado)

Ya sabemos que 1896 es un año fundamental para Darío y para el modernismo, porque es entonces cuando se publica *Los raros* mientras se prepara también *Prosas profanas*, que aparecería en enero del año siguiente. Este es, además, el año en que Lugones, recién llegado de Córdoba, empieza a extremar las polarizaciones en nombre de una aristocracia del arte, recargando –precisamente desde el diario dirigido por Vega Belgrano– la retórica del enfrentamiento por parte de los “jóvenes”. El 8 de mayo, todavía bajo la presidencia del director de *El Tiempo*, Lugones lee sus versos en el Ateneo y Darío recrea, en un famoso artículo, la escena de la presentación pública del poeta cordobés. En medio de esa escena, coloca “los generosos espejuelos de nuestro presidente”; y también retoma esa palabra que siempre atribuye a los otros: “Unos sonríen, otros aplauden condicionalmente, otros le declaran decadente de remate”.<sup>148</sup> De este modo Darío (quien todavía no había tenido una participación oficial) instala por primera vez dentro del Ateneo una imagen que el propio Lugones iba a sostener en el recuerdo de los años del nicaragüense en Buenos Aires. Un año después que este dejara la ciudad, Lugones iba a establecer alrededor de Darío la línea divisoria entre “viejos” y “nuevos”, poniendo de uno y otro lado a propios y ajenos:

De un lado los aspirantes a académicos nos presentaban con solemne ademán, las más gordas cebollas peninsulares; del otro, los desplumados gorriones de la decadencia pretendían escabecharnos el espíritu con el orujo avinagrado de la uva *mallarmista*... Y hubo que pelearles el campo y descarroñarles el pellejo endeble, no fuera que arraigaran en la indiferencia

---

<sup>148</sup> Rubén Darío, “Un poeta socialista”, *El Tiempo*, 12 de mayo de 1896 (reproducido en Lugones 1963).

y sacrificaran al injerto estrafalario, el ya casi malogrado retoño de nuestra enclenque literatura.<sup>149</sup>

Lugones no hablaba en este caso explícitamente del Ateneo, pero es claro que en su retórica combativa estaba presente, conceptual y formalmente, una línea que había instalado Darío. Sin embargo, el ingreso del nicaragüense estuvo muy lejos del conflicto.

En septiembre de 1896 Rafael Obligado llegó a la presidencia del Ateneo. Una de sus primeras medidas fue programar una serie de conferencias entre las cuales se destacaban algunas de los “jóvenes”.<sup>150</sup> Llevado por el propósito de “inocularle nueva savia” a una asociación que según consideraba llevaba una “vida lánguida y estéril”, Obligado decidió que el primer conferenciante fuera Rubén Darío.<sup>151</sup> La disertación sobre “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”, ampliamente anunciada en los diarios, generó tantas expectativas como Obligado esperaba. Antes de que sucediera, *La Nación* afirmó que, como “a estas conferencias asisten damas [...] esta vez es de suponer que la concurrencia

---

<sup>149</sup> Leopoldo Lugones, “Rubén Darío”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 15 de enero de 1899 (reproducido en *Ibid*).

<sup>150</sup> En un suelto titulado “Las conferencias del Ateneo” anunciaba *La Nación*: “He aquí el orden en que tendrán lugar las anunciadas conferencias del Ateneo y sus respectivos temas: Viernes 18 del corriente, Sr. Rubén Darío, Eugenio de Castro, literatura portuguesa. Martes 22, Sr. Eduardo L. Holmberg, Cómo deben enseñarse las lenguas. Viernes 25, Sr. Leopoldo Díaz, La leyenda blanca. Martes 29, Sr. Juan J. García Velloso, Ventura de la Vega. Viernes 2 de octubre, Sr. Luis Berisso, Salvador Díaz Mirón. Martes 6, Sr. Miguel Escalada, Rubén Darío y el decadentismo en América. Viernes 9, Sr. Eduardo Schiaffino, Reseña crítica de los principales cuadros del Museo nacional de bellas artes. El Sr. Ernesto de la Cárcova también dará una conferencia, cuyo tema y fecha se anunciarán oportunamente” (*La Nación*, 17 de septiembre de 1896)

<sup>151</sup> “ATENEO. El nuevo presidente. Sus propósitos”, *La Nación*, 15 de septiembre de 1896. Esta nota basada en un reportaje a Obligado adelantaba algunos de los nombres que ya habían confirmado su participación con conferencias (la mayoría de los que se anunciaron en el suelto publicado dos días después) y agregaba: “Además, el Sr. Obligado piensa invitar, todos los miércoles, a los socios, para pasar unas horas de grata conversación. Habrá en estas amenas reuniones música, declamación, etc. [...] En la mayoría de los miembros del centro se nota un deseo vivo de ayudar al nuevo presidente en su difícil tarea, convencidos de que en una ciudad como Buenos Aires se necesita una institución de esta naturaleza”.

femenina será crecida, tanto por el tema de la disertación cuanto por el deseo de conocer al célebre escritor nicaragüense”.<sup>152</sup> Muy pronto, el sábado 19 de septiembre a las 8:30 de la noche la concurrencia femenina prevista por este cronista anónimo esperaba escuchar a alguien cuyo nombre conocía y admiraba por sus poesías y artículos publicados en los diarios. Sobre todo teniendo en cuenta que la fuente es el mismo diario en donde él trabajaba, sería arriesgado afirmar que para entonces Darío era una celebridad; pero no es tan osado decir que, si había una firma destacada en la prensa de Buenos Aires, esa era la suya. Teniendo en cuenta que se trata de una firma directamente vinculada con la poesía, esto habla tanto de la dimensión pública que en ese momento había alcanzado la literatura como de sus relaciones con la prensa.<sup>153</sup>

Como se sabe, esa noche Darío leyó uno de los textos que formarían parte de *Los raros*, publicado dos meses después. Como también se ha sugerido, este es quizás el texto menos provocativo de todos los que figuran en un libro “tachado de desparejo, insólito y provocador” (Colombi 2004: 73).<sup>154</sup> Sin embargo, como afirma Beatriz Colombi (2004: 65), la conferencia sobre Eugenio de Castro tuvo un carácter estratégico, en tanto el poeta portugués sobre el cual hablaba el nicaragüense era “una acólito generacional, [...] un doble con quien asentar paralelismos” que formaría parte de un “frente *latino* al cual Darío alude aplicando una estrategia que le permite trascender las fronteras nacionales y continentales esgrimiendo algo más amplio, un área cultural (lo latino, lo ibérico), donde incluir su propia campaña”. Pero además, en esta conferencia “consagratória”, Darío vuelve a definir, ante el público del Ateneo, algunas de las condiciones que fundaban la definición del escritor como artista:

---

<sup>152</sup> “La conferencia de Rubén Darío”, *La Nación*, 18 de septiembre de 1896.

<sup>153</sup> Sobre la construcción de la firma de Rubén Darío desde su llegada a Buenos Aires, ver el capítulo 6 de esta tesis.

<sup>154</sup> Colombi se refiere tanto a la crítica contemporánea sobre *Los raros* (cuyo mayor exponente fue Paul Groussac) como a las consideraciones de un exponente mayor de la crítica del siglo XX como Ángel Rama, quien afirmó en *Las máscaras democráticas del modernismo* que el libro “era de un exitismo periodístico algo ramplón” (Rama 1985: 93).

Pues existe hoy ese grupo de pensadores y de hombres de arte, que en distintos climas y bajo distintos cielos, van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal; que trabajan mudos y alentados por una misma misteriosa y potente voz, en lenguas distintas, con un impulso único. ¿Simbolistas? ¿Decadentes? ¡Oh, ya ha pasado el tiempo, felizmente, de la lucha por sutiles clasificaciones! Artistas, nada más, artistas a quienes distingue, principalmente, la consagración exclusiva a su religión mental, y el padecer la persecución de los Domicianos del utilitarismo; la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales, o esclavos de límites y reglamentos fijos. Entre las acusaciones que han padecido, ha sido la de la oscuridad.<sup>155</sup>

Después de establecer esta razón colectiva que rechazaba clasificaciones para distinguir la consagración absoluta al reino del arte, Darío comparte la reflexión de Eugenio de Castro sobre el “dilettantismo literario, ese joyero de piedras falsas”, con lo cual afirma primacía del *trabajo* en el verdadero escritor y, al mismo tiempo, la comprensión de esta práctica como una práctica de entendidos.<sup>156</sup>

Entendiendo o no de qué se trataba lo que decía el conferenciante, los muchos hombres y mujeres que asistieron ese día terminaron por confirmar, según la crónica de *La Nación*, la “gloria” del poeta. En esa ocasión, “[e]ntusiastas aplausos saludaron a cada momento las armoniosas y profundas frases del brillante

---

<sup>155</sup> Rubén Darío, *Los raros*, Espasa-Calpe Argentina, 1952, pp. 212-213. El texto se contrastó con la publicación de la conferencia en *La Nación* el 26 y 29 de septiembre de 1896.

<sup>156</sup> “En los tiempos que corren, dice de Castro, el dilettantismo literario, ese joyero de piedras falsas, dejó de ser un monopolio de los burgueses, ha pasado hasta las más bajas clases populares. Cuando las otras ocupaciones intelectuales, la filosofía y el derecho, las matemáticas y la química, por ejemplo, son respetadas por el vulgo, no hay por ahí *boni frate* que no se juzgue con derecho a invadir el campo literario, exponiendo opiniones, distribuyendo diplomas de valer o de mediocridad.

Lo cierto es, sin embargo, que la literatura es sólo para los literatos, como las matemáticas son sólo para los matemáticos, y la química para los químicos. Así como en religión sólo valen las fes puras, en arte sólo valen las opiniones de conciencia, y para tener una concienzuda opinión artística, es necesario ser un artista” (*Ibid*: 213)



estilista que, al terminar el acto, fue objeto de una verdadera ovación”.<sup>157</sup> Todo indica que Rafael Obligado no sólo sabía que la presencia de Darío llenaría el salón de conferencias (como quizás no había pasado nunca en la historia del Ateneo) sino que además era su oportunidad para exponer su propia posición con respecto a la literatura y a los escritores en Buenos Aires.

Al presentar la conferencia, Obligado hizo un largo discurso. Si bien la elección de Darío como primer conferenciante de su gestión es ya una suerte de manifestación pública a favor de la dinámica de la vida literaria, sus palabras terminan de confirmar una cercanía que va más allá de lo estético:

Señoras, Señores: Tiene nuestra época anomalías inexplicables. Finge desdeñar la poesía y aplaude a los poetas. Preconiza los méritos de la prosa, se burla del ritmo y el consonante, y sin embargo anda a caza de armonías secretas para hermostrar su lenguaje pedestre y llama *estilista* al que pone música a la frase.

Ningún siglo entre todos los siglos ha hecho más versos que el nuestro y ninguno se ha burlado más ferozmente de ellos. Como antes de Cristo, que era y es el ideal de lo bueno, la poesía, que es y será siempre la conquistadora de lo bello, el oriflama del eterno *excelsior*, ha sido burlada y escarnecida. ¡Singular condición humana! Ensalza lo casto y lo diáfano, detesta toda mancha, y con adusta inconsecuencia se complace en envilecer lo que más ama.<sup>158</sup>

Como si objetivara el conflicto que le daba sentido al lugar que la poesía podía llegar a alcanzar en Buenos Aires, al reconocer a Darío Obligado empieza cerrando filas. Más allá de que lo que dice en el comienzo de su presentación es un

---

<sup>157</sup> “La conferencia de Rubén Darío”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1896. Cuando se publicó la conferencia en el mismo diario, decía el cronista: “Durante los tres cuartos de hora que el conferenciante tuvo suspenso de su palabra al numeroso y selecto auditorio, se le interrumpió repetidas veces con aplausos y bravos estruendosos y al finalizar, fue objeto de una verdadera ovación” (*La Nación*, 29 de septiembre de 1896)

<sup>158</sup> “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. (Conferencia leída en el Ateneo por el Sr. Rubén Darío)”, *La Nación*, 26 de septiembre de 1896. Reproducida en Obligado 1976.

lugar común, es fundamental que el poeta criollista de a entender que la batalla no está “dentro” de la literatura sino en un espacio que tanto Darío como Lugones (cada uno a su modo) iban a reconocer en la burguesía o, de manera más abstracta, en el materialismo de la sociedad moderna. Como se vio desde el primer capítulo de esta tesis, Obligado no dejaba de afirmar su propia condición de poeta en términos similares, algo que –siguiendo a Paula Bruno– podríamos decir que venía de la propia formación que había pautado desde las dos décadas anteriores las definiciones alrededor de la práctica intelectual, en el sentido de que, como otros, se había alejado “del doble perfil del hombre de letras-político que había acompasado los destinos de la nación” (Bruno 2011: 192). Aunque su amigo Joaquín V. González en este momento ya estaba alejado de espacios del tipo del Ateneo, algunas de las condiciones y de las ideas que los habían vinculado terminan por mostrarse en este momento.

Al decir sobre Darío que “no es un argentino ni es en realidad un americano. Su musa no tiene patria en el continente; la tiene en el seno de la belleza”, y que “[s]u índole es tan refractaria a la frontera geográfica como al límite de los tiempos” Obligado acentúa las diferencias con su estética nacionalista desde una posición que, además, él mismo define como “la guardia vieja del arte”:

Toda nuestra América le ha visto pasar; y si no le ha batido marcha la guardia vieja del arte, palmas juveniles, vigorosamente levantadas, le han enviado el aplauso resonante de la victoria.

¡Acompañó ese aplauso, pero lo acompañó desde las filas de la guardia vieja, haciéndole crujir la seda de mi azul y blanca!

Obligado subraya la oposición entre “viejos” y “jóvenes”; pero al mismo tiempo se iguala con Darío en otra dimensión, reconociendo el valor del poeta. El discurso es importante porque permite deslindar alianzas y afinidades y, de este modo, definir el espacio de múltiples intersecciones (estéticas, disciplinarias, de trayectorias intelectuales) que se conformó en el Ateneo. Además, porque al poner en sincronía los elementos “tradicionales” y “modernos”, coloca en primer plano la

necesidad de formalizar el desprendimiento de los intereses “espirituales” sobre la que se había constituido esta asociación.

## 2. Declinación y balance. El Ateneo en el siglo XIX

“Las huellas del Ateneo se vuelven cada vez más borrosas. ¿Pero acaso nos importa espiar su agonía, leer el acta de defunción?”

(Roberto Giusti)

La publicación de una revista en la cual aparecerían los trabajos de los socios y la información sobre las actividades de la asociación había sido un proyecto largamente postergado. Cuando en 1902 se editaron los dos volúmenes de la *Revista del Ateneo* esta idea se había transformado al parecer en un último recurso para que el público no se olvidara de su existencia.<sup>159</sup> Para nosotros, esta publicación es la última señal de vida del Ateneo; probablemente la escena final de esa *agonía* que Giusti dice haber decidido evitar. Más allá del gesto piadoso del crítico, esta palabra invariablemente repetida en los testimonios que intentan caracterizar el final aparece confirmada en un registro periodístico que en sus últimos cuatro años se va diluyendo hasta volverse prácticamente nulo. En efecto, desde 1898 las actividades del Ateneo se fueron haciendo cada vez más esporádicas. Pero incluso si se deja de lado su actividad formal, otras señales marcan el ritmo de esta lenta declinación.

Aunque en este último período los artistas plásticos continuaron teniendo una presencia constante en los cargos directivos, es evidente que sus intereses se habían trasladado a otros ámbitos y a otras instituciones. Sin dudas, la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1896 y la suspensión de las exposiciones anuales le quitaron al Ateneo una parte muy importante de su atractivo. Pero hay

---

<sup>159</sup> Verónica Delgado, a quien debo el hallazgo de este material, encontró dos tomos de la *Revista del Ateneo* que, según creemos, son los únicos que se publicaron. En el primer tomo colaboraron Victorio Solva, Rodolfo Rivarola, Carlos Baires, Carlos F. Melo, Francisco Berra, Juan José de Lezica, José J. Biedma; Carlos Vega Belgrano, Alejandro Rosa, Manuel Ugarte, Ernesto Quesada, Fray Enrique Sisson, José C. Soto, C. O. Bunge, Angel Floro Costa, B. Cittadini, Juan Vucetich, Bartolomé Mitre. En el tomo II se agregan Martín Coronado, Manuel María Oliver, Gabriele D’Anunzio, Vicente G. Quesada, E. J. Weigel Muñoz; F. Carlos Melo, Carlos Guido Spano, Eduardo Payones. Ambos tomos sumaban una sección bibliográfica firmada con iniciales. Se destacaban las de E.Q. (Ernesto Quesada) y C.B. (Carlos Baires).

que considerar también en qué medida a partir de este desplazamiento pudo verse debilitado el papel fundamental que los pintores y escultores habían cumplido en el cultivo de una sociabilidad compartida con los músicos y, sobre todo, con los escritores. De cualquier modo, la disolución progresiva de este vínculo provino también desde el lado de las “bellas letras”. En diciembre de 1898 Rubén Darío partió hacia España. Es probable que este dato no deba tomarse como el más importante para entender la falta de entusiasmo de los escritores que, en rigor, ya había empezado a verificarse unos meses antes. No obstante, puede decirse que la ausencia de Darío comportaba, tanto para los jóvenes como para los representantes de la “vieja guardia”, una recomposición en lo que respecta a las maneras de situarse en el “ambiente literario” de Buenos Aires.

Como vimos, para los jóvenes escritores el Ateneo había funcionado como un espacio en donde verificar el rechazo de un academicismo inexistente en el país y, en general, la persistencia de ciertas formas de entender las prácticas literarias. En el mismo momento en el que se hizo posible este gesto de los jóvenes (que al mismo estaban dentro y fuera), la asociación empezó a mostrar señales de que esas formas en las que se había sustentado en un primer momento empezaban a quedar atrás. De hecho, es tan importante registrar esta lenta declinación del Ateneo en sus últimos años como el rápido “envejecimiento” que sufrió desde la perspectiva de las generaciones posteriores.

Como si en el “relevo” entre dos etapas sucesivas de la historia de la literatura argentina se hubiera abierto un abismo, para los escritores del 900 el Ateneo apareció como el signo de una prehistoria a la que no se podía volver sin rechazo. Esta imagen negativa del Ateneo, que comienza con los jóvenes de la revista *Ideas* dirigida por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera hacia 1903, es en parte una variación de un “efecto generacional” ocurrido en el marco de la modernización literaria en Argentina.<sup>160</sup> Como lo han sugerido distintos estudios dedicados al

---

<sup>160</sup> Como explica Verónica Delgado, a través del ejercicio de la crítica los integrantes de *Ideas* se apoyaron en un cambio iniciado en la década anterior; un cambio, dice, que “necesariamente promovía –y se basaba en– una concepción de la literatura marcada por el signo de la modernización”. Y agrega que “[p]ara hacer perceptible su propia diferencia, definieron como enemigos de una disputa, más necesaria que real, a los representantes del que entendieron como el espíritu del Ateneo” (2010: 225). Como contrapartida de este rechazo que depositaban en figuras como Oyuela y Miguel Cané (según una nota de Alberto

período de entresiglos, este proceso no termina de explicarse por un cambio cualitativo ni cuantitativo en la producción literaria. Así, además de la irrupción del modernismo, deben buscarse otros motivos para comprenderlo. La imagen del Ateneo que construyeron sus inmediatos sucesores e incluso algunos de sus contemporáneos permite evaluar el papel que en esta modernización cumplieron tanto la rápida transformación de los valores y representaciones que conformaron la imagen pública del individuo escritor como las formas de elegidas por sus protagonistas para representarse como una comunidad.

En el trabajo que Roberto Giusti le dedicó en 1954 hay una hipótesis que su autor no creyó necesario explicitar. Como que se trataba de un supuesto instalado junto con el “olvido” que motivaba su propia voluntad de historización, el autor omitía (o mejor: dejaba correr en el acaso de su retórica evocativa) que el Ateneo había sido el representante tardío de una configuración que, con leves variantes y notorias interrupciones, se había extendido en el país a lo largo del siglo XIX. Al menos, es esto lo que el crítico parece indicar al poner de relieve algunas características de esta asociación sobre la base de algunas permanencias—empezando por las del “hombre de letras” y la de la propia forma asociativa— pero sobre todo de algunas notorias ausencias. En el Ateneo Giusti registró la ausencia de una verdadera profesionalización y también la de un tipo de sociabilidad que llegaría apenas unos años después, cuando él mismo se iniciara en la literatura. Como vimos, ya en los años finales del siglo, de manera simultánea con el desarrollo de esta asociación, algunos escritores habían empezado a frecuentar espacios similares a aquellos que en Europa habían configurado la vida literaria como un espectáculo característico de la cultura moderna.<sup>161</sup> En la década siguiente estos espacios terminarían de consolidarse como los lugares de encuentro más adecuados en donde representar la dimensión colectiva de las prácticas de los

---

Gerchunoff “el más solemne de todos, ateneísta, si no de hecho, por lo menos de espíritu” [Delgado 2010: 238]), se filieron con el grupo de “los raros”, también identificado con *El Mercurio de América*. Esta revista, dirigida por Eugenio Díaz Romero y que se publicó entre 1898 y 1900, había sido efectivamente un órgano de los “jóvenes” del Ateneo, empezando por Darío; pero también habían colaborado en ella figuras como A. del Solar, Obligado, E. Quesada y C. Vega Belgrano. Para un análisis exhaustivo de esta revista, ver Delgado 2010: 128-181.

<sup>161</sup> Sobre esta dimensión “espectacular” de la vida literaria, véase Díaz José-Luis 2009.

escritores. Formado él mismo en ese humus de sociabilidad juvenil conformado por las aulas universitarias, las revistas, los teatros, las librerías, las redacciones de los diarios y las “tertulias” de escritores en el espacio democrático del café, Giusti tenía la idea de que el Ateneo había pertenecido a un tiempo anterior definido por un tipo de intercambio social y un *ethos* contrarios a los de su propia generación.

De este modo, su visión sobre el “atraso” del Ateneo no respondía estrictamente al trabajo de observación histórica del crítico sino a la propia experiencia de alguien que había participado de una etapa posterior. Así, aunque en su “exhumación” del Ateneo habría podido identificar algunos indicios de la existencia de una continuidad en cuanto a los valores y representaciones de las prácticas intelectuales, en el recuerdo de su juventud y la de su generación había acentuado esas diferencias. En uno de esos textos, Giusti (que había nacido en 1887) lo hizo a través de algunos nombres propios al recordar que para los jóvenes del novecientos algunos de los más reconocidos poetas que habían llevado adelante el Ateneo (entre los que se contaba el ya anciano Guido Spano pero también Obligado, nacido en 1851) “eran venerables recuerdos escolares”.<sup>162</sup> Pero hay algo más. Mientras que en los mismos recuerdos Giusti establecía un vínculo directo entre su generación y la de Darío y Lugones,<sup>163</sup> en su artículo sobre la “cultura porteña a fines del siglo XIX” estos últimos no se vinculaban con la asociación sino de manera indirecta e inorgánica. Representada como un “paso” que, en el mejor de los casos, había ayudado a guardar el recuerdo del Ateneo, la presencia de los partidarios de la estética moderna podía reducirse a lo anecdótico: Darío “y sus discípulos y amigos inquietaron más de una vez a los fundadores” (Giusti 1954: 75-76).

Ahora bien: si en los primeros años del siglo XX, cuando apenas había dejado de existir, el Ateneo pareció entrar en el camino de un rapidísimo envejecimiento en buena parte esto obedecía, paradójicamente, a la importancia que allí habían tenido los jóvenes modernos. A pesar de reconocer que se habría

---

<sup>162</sup> “Una generación juvenil a comienzos del siglo”, en Giusti 1965: 94.

<sup>163</sup> “Aquí no hubo propiamente ruptura de generaciones hasta después de 1920. (...) La que más tarde ha sido llamada generación de *Nosotros* recogía y prolongaba los sentimientos e ideales de la inmediata anterior” (*Ibid.*, p. 98). Esta generación inmediata anterior era, por supuesto, la de Darío y Lugones.

recordado menos ala “simpática institución” sin el “viento revolucionario” de Darío (1954: 76), Giusti atenuó al máximo la importancia de su participación. Esto lo llevó a omitir que la división generacional, el uso de la querrela estética como política literaria y la presencia de nuevas representaciones del escritor habían sido fundamentales para el desarrollo del Ateneo; y, al mismo tiempo, que esta puesta en presente del estatuto del escritor en el campo cultural porteño había impuesto el “atraso” de la forma asociativa que condicionaba su propia visión. En un sentido que no es únicamente el cronológico y literal, Giusti tenía razón: el Ateneo perteneció al siglo XIX en tanto fue una manifestación final de las letras tal como se las había entendido. Pero dejó de lado que el Ateneo incluyó una puesta en escena de la muerte de las letras.

Al igual que Giusti, Manuel Gálvez había empezado su carrera en ese momento en el que el tipo de vínculos propiciados por el Ateneo quedaba definitivamente atrás. En una de las escenas de *El mal metafísico*, la novela que publicó en 1916, el protagonista, Carlos Riga, asiste a una reunión organizada por Monsieur Durand, el admirador y “mecenas” de los jóvenes que se reunían en el café La Brasileña.<sup>164</sup> En el living amoblado con “una modestísima mesa y siete u ocho sillas” donde los recibe Durand, un grupo heterogéneo de literatos conversa alrededor de una docena de botellas de cerveza. Entre los entusiasmos alcohólicos de los presentes transcurre una velada que incluirá “una sesión de lectura y declamación”. Sin embargo, antes de que esto suceda, la llegada de Rodríguez Pirán, un personaje caracterizado como “el último romántico”, dará ocasión para que se entable una violenta discusión literaria. Como en muchos otros momentos de la novela, esta escena permite leer no tanto una representación del ambiente literario en el que había transcurrido la juventud de su autor como una condensación de las ideas recibidas sobre lo que para entonces –hacia los primeros años del siglo XX– debía ser un escritor en Buenos Aires. Los poetas y los jóvenes aspirantes a escritores, los “bohemos zaparrastrosos y anónimos” que Riga cree conocer del café, la doctrina anarquista a la que con distintas intensidades adhieren los personajes, pero también el ambiente patético de la casa del comerciante belga, a

---

<sup>164</sup> Manuel Gálvez, *El mal metafísico (vida romántica)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.



medias engañado por su compatriota Noulens y a medias encantado por su cercanía con los escritores locales; todos estos elementos configuran un relato de la vida literaria inmediatamente reconocible para el lector. Gálvez, que en esta novela “nacionaliza” una serie de tópicos instalados en el imaginario sobre la singularidad del escritor a través de una visión “desencantada” de la bohemia,<sup>165</sup> introduce esa discusión estética en la que el narrador parece cifrar los desacuerdos entre escritores. Especie anacrónica del hombre de letras del siglo XIX, Rodríguez Pirán es “un bohemio según los cánones tradicionales: trasnochador, desocupado, generoso y mal pagador” (63). Además:

Tenía un odio: el decadentismo. Para él los alejandrinos a lo Berceo, los ritmos nuevos y suaves no eran versos. Él no admitía sino el verso rotundo y cantante, el verso para ser declamado a gritos. Cuando en su presencia se elogiaba a algún decadente, se abroquelaba en un mutismo hostil. Al principio había mirado con desprecio a los modernistas; pero cuando notó que eran solicitados por las revistas que pagaban y que comenzaban a adquirir prestigio en los cenáculos de los cafés, el hombre vomitó su bilis. Les llamó afeminados, fumistas, degenerados, pobres locos. No tenían el sentimiento de la mujer, de la patria, del heroísmo (Gálvez 1943: 63).

Cuando le presentan a Riga, el director de la revista *La Idea Moderna*, Rodríguez Pirán desata su odio. Ha leído sus versos y le dice que “está zozobrando en las aguas gla-u-cas del decadentismo” (64). A partir de allí se desata la que incluye el nombre de Rubén Darío y la idea de que no hay tal decadentismo “y en realidad, jamás lo hubo en la Argentina”. Además de mostrar el signo triunfante de la poesía “moderna”, la escena interesa porque la vincula con el pago de la escritura, un hecho que al romántico Rodríguez Pirán (que en este sentido es contemporáneo del joven Gálvez y de los personajes de la novela) le provoca envidia e indignación. Pero

---

<sup>165</sup> Sobre la ambivalencia inscripta en el estatuto de la bohemia a través de sus representaciones alternativas (bohemia encantada/bohemia desencantada), ver Heinich 2005: 28-37.

sobre todo, porque tanto el tema como la forma de la discusión replican una realidad cronológicamente desfasada.

En 1916, cuando decide ficcionalizar la vida literaria porteña de los primeros años del siglo, Gálvez elige volver a un asunto que, en realidad, se había zanjado en la última década del siglo XIX. Y no sólo eso, sino que además elige volver a esa polémica en los términos en los que se había planteado por entonces. Al introducir la discusión sobre “el decadentismo”, la novela remite a los ataques más o menos provocados, más o menos motivados por la presencia efectiva de creencias encontradas, en los que había derivado la defensa de la “estética moderna” liderada por Rubén Darío. El episodio es significativo no sólo por los anacronismos que se reparten entre la escritura y publicación de la novela y el tiempo de la ficción, por un lado, y por otro lado, entre el episodio narrado y su referente más o menos reconocible. Además, es importante observar cómo se distribuyen los lugares y los modos de encuentro en el espacio que separa realidad y ficción.

Gálvez no podía haber ficcionalizado el Ateneo, uno de los lugares (y, en realidad, el espacio más reconocible fuera de las páginas de la prensa) en donde se produjo, hacia mediados de la década del noventa, aquella discusión que había asumido todas las características de una querrela estética. Gálvez no habría podido hacerlo, en principio, porque el Ateneo no coincidía con el imaginario al que su novela se intentaba plegar. En este sentido, un aspecto central que determinó el rápido envejecimiento del Ateneo es el carácter “oficial” que difícilmente podría haber coincidido con uno de los aspectos formales que rigen el sistema axiológico del arte y de la literatura moderna: la marginalidad, que *El mal metafísico* tanto se preocupa por representar. En todo caso, si tenemos en cuenta el papel de antagonista que asumió para Gálvez y para el resto de su generación, el Ateneo sólo podía haber coincidido con ese imaginario característico de la vida literaria como un punto de contraste.

Así, entre los salones del Ateneo y cualquier otro lugar entre los que Gálvez y Giusti eligen ubicar los inicios de la vida literaria (en la memoria y en la ficción) se dibuja una línea divisoria cuyo valor queda relativizado en la novela por el ingreso de una disputa anacrónica. Una lectura ingenua de *El mal metafísico* podría concluir que para diferenciarse en sus opciones estéticas, los jóvenes poetas atrasan.

La propia novela respondería que no es esto lo que importa, porque no es en esas opciones en donde se resuelve la modernidad de sus protagonistas sino en la intensidad con la que demuestran haber aprendido ciertos gestos; esos gestos en los cuales el sentido común podía ya reconocer la vida característica de los escritores.

III

CUERPOS, FIGURACIONES, IDENTIDADES

## Capítulo 5

### Cuerpos letrados, vida literaria: fotografías y retratos de escritores en la prensa ilustrada

Con motivo del 11º aniversario de la muerte de Domingo F. Sarmiento, el 9 de septiembre de 1899 la revista *Caras y Caretas* le dedicó una nota profusamente ilustrada a esta figura que, ya para entonces, era una personalidad indiscutible de la historia nacional. Menos que en el repaso biográfico que motivaba la efeméride, concentrado en la singularidad de un destino inseparable de la constitución y el progreso de la patria, para los lectores porteños la particularidad de esta nota debió consistir en las imágenes que la acompañaban: una galería que recorría, de comienzo a fin, la vida del personaje en cuestión. Precedidas por los retratos genealógicos (la madre, el padre, el primer maestro) y por un pequeño conjunto de fotografías y grabados que reforzaban en una dimensión simbólica su itinerario de vida, las imágenes póstumas que componían la segunda parte de la serie representaban un relato visual en el que los lectores podían reconocer el pasaje a la inmortalidad del prócer: el panteón, el féretro, el sitio de conservación de su legado material (representado por la sala de su nieto conteniendo sus objetos más preciados). Ahora bien: entre esos dos extremos de esta biografía visual, el motivo de la conmemoración adquiría un exacerbado estatuto de realidad al presentar la imagen fotográfica del lecho mortuario de Sarmiento.

Al margen de que la fotografía de difuntos era una práctica extendida desde la aparición del daguerrotipo, y de que una copia en grabado de la misma imagen ya había sido publicada en la prensa porteña, existen motivos para conjeturar el fuerte impacto que pudo provocar entre los lectores del semanario.<sup>166</sup> Allí, vestido

---

<sup>166</sup> Como señala Andrea Cuarterolo, la fotografía post-mortem, muy común desde la aparición del daguerrotipo hasta bien entrado el siglo XX, tenía “un atractivo sentimental, que respondía a la necesidad de mantener, al menos en forma simbólica, la presencia del difunto en el círculo familiar” (Cuarterolo 2002: 26). En el mismo artículo, Cuarterolo dedica un apartado a este retrato de Sarmiento en donde indica que el mismo había aparecido por primera vez trasladado al grabado en el periódico quincenal *El Sud Americano* el 15 de octubre de 1888, catorce días después de celebradas las exequias. En

con una amplia túnica de color intenso, el cuerpo de Sarmiento aparece reclinado en un sillón, en el interior de la habitación más bien modesta de su casa en Asunción del Paraguay (figura 1). Entre las imágenes enmarcadas que cubren las paredes de la sala, el retrato de una mujer muerta parece dialogar con el cadáver que ocupa el centro de la fotografía; en el piso, junto al cuerpo de Sarmiento, una bacinilla ofrece una señal de la enfermedad que había precedido al instante del fallecimiento. Fuera de estos dos detalles, que por vías muy diferentes patentizan la escena de la muerte, la habitación conserva más bien rastros de la actividad de su ocupante: algunos adornos que acompañan las pinturas y fotografías de las paredes, otro sillón y una silla circundando la escena central; en el borde derecho, un escritorio atestado de libros.

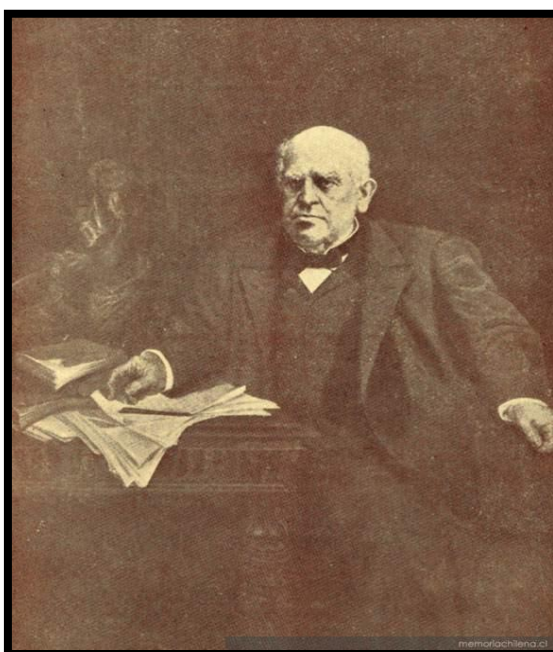


1. “Habitación mortuoria de Sarmiento (instantánea tomada poco después de espirar el general)”, *Caras y Caretas*, n° 49, 9 de septiembre de 1899

---

otro trabajo en el que la autora profundiza el análisis sobre las imágenes mortuorias de personajes públicos agrega que este retrato de Sarmiento tomado por el fotógrafo Manuel San Martín circuló en formato de *portrait cabinet* y que al igual que otros retratos mortuorios de personajes ilustres publicados en la prensa su objetivo no era “el recordatorio de un ser querido sino el registro de un hecho histórico” (Cuarterolo 2007: 92).

Si volvemos sobre el cuerpo, llama la atención la disposición del brazo izquierdo, colocado sobre una especie de pupitre anexo al sillón en el que se encuentra el cadáver. Ya sea por la deliberada intervención del fotógrafo, ya sea por azar, tanto este detalle de la pose como los objetos que rodean el cuerpo remiten a una de las imágenes más divulgadas de la iconografía sarmientina, una imagen que, de hecho, formaba parte de la misma serie que acompañaba la nota. Entre las distintas figuraciones en las que se desplegó la vida de Sarmiento (militar, político, viajero, educador, periodista) se trata quizás de la imagen más directamente asociada con su condición de hombre de letras (figura 2). El retrato lo representa, ya en su etapa madura, sentado ante una pila de papeles desprolijamente dispuestos encima de un escritorio sobre el que, a su vez, se apoya una de sus manos (en este caso se trata de la derecha); muy cerca de ésta, una pluma parece haber sido provisoriamente abandonada. Tanto la posición del brazo izquierdo (que se apoya sobre la muñeca) como la posición de su tronco (su espalda está levemente despegada del respaldo del sillón) y la expresión adusta de su rostro, apuntan a representar a un hombre que ha sido sorprendido en pleno trabajo de escritura. En contraste con esta disposición, la formalidad del traje (una prenda difícil de asociar con el desarrollo de esta actividad en el ámbito privado) impone la certeza de la pose. Por otra parte, no se trata en este caso de una fotografía, sino de un óleo, lo que da cuenta de la búsqueda de este efecto contradictorio aunque no por eso menos significativo. De acuerdo con este efecto, la de Sarmiento es la imagen de alguien que concilia el pensamiento y la acción, la serenidad de la escritura y la agitación del hombre público.



**2. “Retrato del general Sarmiento pintado al óleo por su nieta la Srta. Augusta (sic) Belin Sarmiento”, *Caras y Caretas*, n° 49, 9 de septiembre de 1899**

Con todas las transformaciones implicadas en el pasaje de una a otra imagen, puede decirse que buena parte de este doble carácter representado por el famoso retrato de Eugenia Belin, nieta del prócer, permanece en la fotografía mortuoria, en la cual también se destaca la condición letrada del protagonista. Precisamente lo que me interesa subrayar es que, aunque no se trata de una estricta representación de escritor, puesto que Sarmiento superaba esta como cualquier otra definición unívoca, este último retrato del sanjuanino cristalizaba la idea de una trayectoria que había estado indisociablemente ligada a las tareas de escritura. En todo caso, aparecida en la publicación de más amplio alcance del país esta fotografía nos otorga un indicio acerca de la autoridad que, en el cambio de siglo, todavía reposaba sobre el ejercicio de las letras. Pero además, nos permite situarla entre los modos de representación que esa autoridad había adquirido recientemente con los avances técnicos que permitieron la reproducción de fotografías a gran escala.

Apenas unos cinco años antes de que *Caras y Caretas* publicara estas imágenes, la fotografía había hecho su irrupción en la prensa de Buenos Aires, especialmente a través de distintas revistas ilustradas que semanalmente aparecían



en la capital argentina. Este tipo de publicación, dirigida a un público amplio, hizo un uso intensivo del retrato, por medio del cual se dedicó a presentar una galería de personajes “notables” en permanente construcción. Es en este marco en el que comenzaron a incorporarse retratos cuyos protagonistas se identificaron con la práctica de la literatura. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con los retratos de Sarmiento, los sujetos que estas imágenes presentaron, lejos de haber pasado a la posteridad como hombres de estado, se encontraban desarrollando *en el presente* una actividad letrada más o menos regular. Y lo característico es que fue esa actividad y no otra (aunque algunos de ellos compartieran las tareas de escritura con otras ocupaciones) el motivo por el cual, a juicio de estas revistas, merecieron reconocimiento público.

Este capítulo se dedica a examinar estos retratos, sus modos circulación y el uso de estas imágenes por parte de las revistas ilustradas en el contexto de las redefiniciones que hacia el fin de siglo intervinieron en la constitución de la identidad social del escritor. Para esto, se remonta a los años iniciales de la década de 1880 cuando, con *La Ilustración Argentina*, se inauguró la publicación sistemática de retratos. Si bien para entonces aún no era posible la reproducción fotomecánica de imágenes, la utilización de fotografías como modelos de fidelidad de las personalidades que esta revista presentaba anticipa el papel que las imágenes de este género cumplirán en las revistas ilustradas a partir de la segunda mitad de la década de 1890. Precisamente, los retratos de escritores que en los años finales del siglo publicó *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada* (1896-1899) constituyen nuestro objeto principal. El motivo por el cual el foco de interés se coloca en esta publicación (y no en el resto de las revistas similares que se editaron en estos años) es que *Buenos Aires* se articuló de un modo específico con el proceso de transformaciones que se venían desarrollando en el campo periodístico a partir de su vínculo con el diario *La Nación*. Sin que se manifestara expresamente, este vínculo dejó una serie de huellas significativas. En primer término, tratándose de una empresa del diario más importante del país, esta revista semanal puede considerarse como uno de los primeros experimentos de modernización periodística que, en el fin de siglo, buscó combinar el desarrollo tecnológico involucrado en la reproducción de imágenes con un público que se modificaba al calor de la

expansión urbana. Por otra parte, una de las consecuencias de esta asociación con la empresa fundada por Bartolomé Mitre es que la revista no sólo funcionó con el mismo personal del diario sino que en ella tuvieron una participación central aquellos redactores que se destacaban por sus intereses literarios, ya sea como eventuales críticos, como periodistas que simplemente seguían de cerca la actividad cultural o como reconocidos poetas o narradores.

La dirección de *Buenos Aires* estaba a cargo de Gabriel Cantilo y José María Drago. Cantilo, a quien en 1892 encontramos como protagonista una disputa con los hombres que entonces empezaban a organizar el Ateneo, es una de esas figuras que, sin destacarse ellos mismos como escritores, en estos años articulan la relación entre las prácticas literarias y el campo periodístico (y por lo tanto contribuyen a reorganizar muchos de los componentes que conformaban las representaciones sobre las letras). Según pudimos ver en el segundo capítulo de esta tesis, en aquellos artículos polémicos publicados en las columnas de *La Nación*, la fuerte conciencia profesional que en Cantilo derivaba del trabajo periodístico se había proyectado hacia la práctica de las letras en general. En aquel momento, esta suerte de indiferenciación entre el periodismo y la literatura implicaba cuestionar, desde un punto de vista “profesionalista”, una serie de hábitos e ideas arraigados entre los hombres de letras más destacados de Buenos Aires. Si bien a través de la posición de Cantilo se definen los límites que inicialmente caracterizaron a esta asociación, algunas de sus ideas terminarían por ingresar en el Ateneo con el grupo que rodeaba a Rubén Darío justo en los meses en los que empieza a circular *Buenos Aires*. En cuanto a José María Drago, el hombre que acompañaba a Cantilo en la dirección de esta revista, se trataba del administrador de *La Nación*, es decir del diario que estaba probando suerte como empresa al poner a circular esta nueva publicación. Esto es muy importante para comprender las características de *Buenos Aires*, que era a la vez un emprendimiento comercial y un campo de prueba en lo que respecta a la innovación en las técnicas de la prensa moderna. Apoyada centralmente en el atractivo que comportaba la reproducción de imágenes, esta revista buscó interesar a su público a través de la combinación de entretenimiento y actualidad. Su carácter misceláneo, compuesto por notas breves de carácter general y por algunas ficciones o poesías, adelantaban (junto con otros experimentos similares realizados en estos

años en la ciudad) los rasgos del magazine, es decir de un formato cuyo éxito quedaría probado poco después con el fenómeno de *Caras y Caretas* (Romano 2004; Rogers 2008).

Pero quizás la característica más saliente de *Buenos Aires* se encuentre en un grupo de redactores entre los que se incluían, entre otros, Rubén Darío, Julián Martel, Alberto Ghirardo, Roberto Payró, Bartolomé Mitre y Vedia y Julio Piquet. Tratándose de una revista que no se orientaba hacia un público intelectual sino que buscaba abarcar a un amplio espectro de lectores, la participación de estos hombres de prensa que, o bien eran poetas y narradores o bien tenían un interés específico en la literatura y estaban vinculados a ella por medio de la difusión y la traducción, permite observar otra variante de la red de relaciones que se articuló en estos años alrededor del Ateneo. Aunque es sin duda este grupo de redactores lo que explica la importancia que tuvieron los retratos de escritores argentinos o residentes en el país en las páginas de *Buenos Aires*, un hecho remarcable es que su composición no haya determinado un uso de estas imágenes a favor de un núcleo inmediato de afinidades estéticas. Por el contrario, estos retratos pusieron de relieve la variedad de perfiles de escritores que por entonces podía encontrarse en la ciudad, desde los “jóvenes” con quienes de modo más previsible se identificaban los responsables de la revista hasta los hombres de la “guardia vieja”, es decir los que habían formado el núcleo inicial del Ateneo. En lo que respecta a esta variedad debe señalarse otra cuestión. No es un hecho menor que entre estos últimos hayan aparecido, no todos los que hasta pocos años atrás habrían soportado la calificación de “hombres de letras” sino de modo mucho más definido aquellos que públicamente podían identificarse con la práctica de las “bellas letras”, es decir con la poesía y la narrativa de ficción. La ausencia de nombres importantes (como por ejemplo el de Ernesto Quesada) da cuenta de estos límites por medio de los cuales se venía a afirmar la constitución de una imagen social y simbólicamente significativa del escritor. La presencia de los hombres que provenían de las tertulias da cuenta al mismo tiempo de la continuidad que en el transcurso de unos pocos años llevó desde la invención de una “vida literaria” enfocada en ese espacio (una invención que, como tal, podía ser cuestionada) hasta la existencia efectiva de una serie prácticas y representaciones que asumieron una dimensión pública.

## 1. Retratos y semblanzas nacionales. Escritores en *La Ilustración Argentina*

Desde la década de 1860, antes de que fuera posible la reproducción de fotografías en productos editoriales, las primeras revistas ilustradas y más tarde algunos almanaques que se publicaban en Buenos Aires presentaron esporádicamente a sus lectores dibujos y grabados que les permitían conocer el rostro de sus “colaboradores literarios”.<sup>167</sup> Sin embargo, los antecedentes más importantes de los retratos fotográficos protagonizados por hombres de letras que se publicarían en la última década del siglo aparecieron hacia 1881, cuando empezó a circular *La Ilustración Argentina* (1881-1888). Producto de una “asociación fructífera” entre los artistas plásticos nucleados en la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes y el círculo de poetas encabezado por Rafael Obligado (Malosetti Costa 2001: 162), esta publicación colocó en el retrato buena parte de su apuesta editorial. Este dato es importante para comprender la función que le otorgó a la construcción de individualidades ejemplares en el marco de un programa que aunaba el interés artístico con una declarada inquietud por el problema de la identidad nacional.

A lo largo de sus números, *La Ilustración Argentina* conformó una galería de retratos, muchas veces presentados a página completa y siempre acompañados de una noticia biográfica o apologética en la cual se enfatizaban los rasgos vinculados a la nacionalidad. En este marco se destacó la presentación de retratos de poetas argentinos; letrados ya muertos en cuya obra podían reconocerse los contornos iniciales de una literatura nacional, pero también de los propios colaboradores de la publicación que, de este modo, ingresaban en un círculo de elogios mutuos apenas disimulado. En lo que respecta a estos últimos, es evidente

---

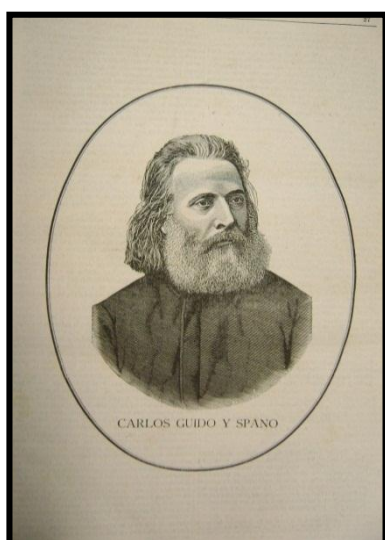
<sup>167</sup> Claudia Román (2010: 285-287) señala la presencia de este tipo de imágenes en una de las primeras revistas ilustradas que se ensayaron en Buenos Aires: *El Correo del domingo* (1864-1868), dirigido por José María Cantilo. Entre los almanaques, el más importante fue el *Almanaque Sud-Americano*, que comenzó a aparecer en 1876 bajo la dirección de Casimiro Prieto. Esta publicación de periodicidad anual se imprimía en España y desde sus inicios incorporó entre sus ilustraciones uno o dos retratos (generalmente un dibujo) de algunos de sus colaboradores más reconocidos.

que la publicación de los retratos de escritores, tanto como los de los artistas que tenían una participación activa en el ambiente cultural de Buenos Aires, se articulaba con los intereses distribuidos en la propia organización de la revista; así por ejemplo, era común que quien firmara una noticia biográfica apareciera retratado en los números siguientes.<sup>168</sup> Por otra parte, la alternancia de retratos pertenecientes a escritores de épocas pasadas con los de los poetas y pintores que formaban parte de la publicación producía la idea de una comunidad espiritual que atravesaba las coordenadas temporales.

Enmarcados por el propósito explícito de poner en valor las actividades artísticas y literarias, estos retratos buscaban instalar en el espacio público de Buenos Aires una idea elevada acerca de quienes se dedicaban al ejercicio de las letras. Sin embargo, para cumplir este objetivo la revista no se apartó del modelo de representación que abarcaba a la mayoría de sus figuras. De hecho, quizás lo más importante en lo que respecta al papel que estos retratos cumplieron como antecedentes de las imágenes fotográficas posteriores es que generalmente privilegiaron, por encima de los atributos propios del escritor, la identidad “civil” del retratado.

---

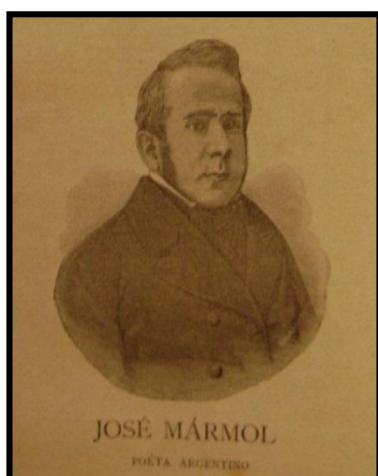
<sup>168</sup> Este es el caso, entre otros, de Calixto Oyuela, quien firma muchos de los artículos biográficos y cuyo retrato aparece con motivo de la obtención del primer premio en los Juegos Florales de 1882. Por su parte, ya en los primeros números Rafael Obligado había cumplido esta doble función: una semana antes de que apareciera su retrato firmado por Augusto Ballerini (número 3, 30 de junio de 1881) él mismo había firmado un elogioso artículo sobre este pintor cuyo retrato se reproducía.



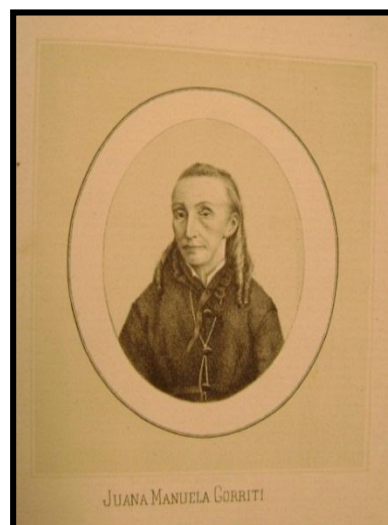
3. "Carlos Guido y Spano", *La Ilustración Argentina*, Año 2, n° 3, 1 de febrero de 1882.



5. "Olegario V. Andrade", *La Ilustración Argentina*, Año 2, n° 31, 14 de octubre de 1882



4. "José Mármol", *La Ilustración Argentina*, año 2 n° 13, 10 de mayo de 1882



6. "Juana Manuela Gorriti", *La Ilustración Argentina*, Año 2, n° 31, 14 de octubre de 1882

Como puede notarse en los retratos de José Mármol, Carlos Guido Spano, Olegario Andrade y Juana Manuela Gorriti (figuras 3 a 6), a pesar de las diferentes técnicas utilizadas para su composición, todos ellos coincidieron en enfocar en el rostro las imágenes de los individuos representados; por su parte el pie de los

retratos consignaba simplemente el nombre del personaje en cuestión. Esta forma de representación aparecía como la más adecuada para responder a la voluntad de los lectores según era interpretada por los responsables de la revista: conocer quizás por primera vez, e incluso atesorar los rostros de algunos escritores argentinos.<sup>169</sup>

Ahora bien, este proyecto de reposición iconográfica no se extendió de manera indiferenciada sino que se aplicó a aquellos letrados cuyas producciones se percibían como susceptibles de ser incorporadas en el marco de un corpus argentino. El invariable carácter laudatorio de las notas publicadas junto a los retratos da cuenta de la franca voluntad de intervenir en la formación de ese repertorio de nombres que más tarde formarían parte de un canon nacional. Pero además, indica su papel como refuerzo del sentido que cada una de estas imágenes adquiriría en lo que respecta a la constitución de una identidad de autor.

Tal como lo señalan Nausicaa Dewez y David Martens, las iconografías de escritor, lejos de constituir un elemento marginal o subalterno en el marco de la institución literaria, contribuyeron a configurar la “fisonomía específica [de las letras] dentro del panorama de los discursos y sus modalidades de producción y recepción”. Su función primordial consistió en “asignar una corporalidad visible” a partir de la cual la existencia de los escritores pudiera reconocerse por una vía complementaria a la de sus textos (Dewez y Martens 2009: 11-12). Enmarcados en un proyecto cuyo discurso central se basaba en la articulación de los vínculos entre arte y civilización, los retratos de *La Ilustración Argentina* apuntaron a reforzar la idea de que a través de cada uno ellos se podía conocer una obra que formaría parte de un corpus de literatura nacional.

En cuanto a los textos que acompañaban a estos retratos, se presentaban como un complemento. La preponderancia que *La Ilustración Argentina* le otorgó a la reproducción de imágenes explica que las “fisonomías” escritas expusieran a

---

<sup>169</sup> *La Ilustración Argentina*, como otras publicaciones ilustradas, alentaba el coleccionismo de las imágenes que ofrecía, otorgando en algunos casos a sus lectores la posibilidad de disponer de ellas de manera individual. Incluso, como se observa por ejemplo en el retrato de Juana Manuela Gorriti, en algunas ocasiones los retratos contaban con un marco que emulaba la presentación de los daguerrotipos. Este interés que los editores colocaban más allá de la mera contemplación, en la apropiación y conservación de las imágenes por parte del público, no se revela solamente en las imágenes sino también en las notas de la revista. Para este último aspecto, véase Tell 2009.

veces su propia imprecisión frente a la contundencia de los retratos visuales.<sup>170</sup> Fundamentalmente declamatorias, estas notas por lo general se limitaron a consignar aquellos datos que permitían advertir una coherencia entre itinerario vital y labor literaria; por lo demás, operaban sobre el presupuesto de una consagración previa que implicaba un reconocimiento compartido con los lectores. Esta subordinación de los textos, que en muchas ocasiones declaraban como su modesto propósito el de “acompañar” las ilustraciones, indica además la función central que asumieron estos dispositivos visuales en la construcción de identidades de autor. Si el propósito de reponer una imagen de quienes se consideraban merecedores de reconocimiento público era un interés declarado que se extendía a la totalidad de los retratos, en el caso de los escritores esta búsqueda de restitución de la presencia física contribuía a afirmar el reconocimiento de una identidad acorde con un conjunto de textos. Desde este punto de vista, al otorgarle un espesor visual el retrato apuntaba a reforzar la asignación de valor a esos textos que, reunidos bajo un mismo nombre, aspiraban al estatuto de obra.

Sin embargo, el propósito de fijar una identidad que no necesariamente se encontraba unificada de antemano no implicó la apelación a algún tipo especial de figuración icónica que distinguiera la participación de los sujetos en el ámbito de las letras. Por el contrario, la presencia de los escritores no se apartó del propósito general de la revista que consistía en difundir, junto con el rostro de un hombre, el rostro de la clase que orientaba el progreso argentino.

En un momento en el que la inquietud por la constitución de una sociedad nacional aún no alcanzaba a identificarse con los peligros de disgregación que pronto se proyectarían sobre los resultados del proceso inmigratorio (Bertoni 2001), la versión de la tradición cultural que estos retratos promovieron contó con la identificación transparente que con ellos pudiera establecer un público de dimensiones reducidas. Para ese público, reclutado entre las familias tradicionales,

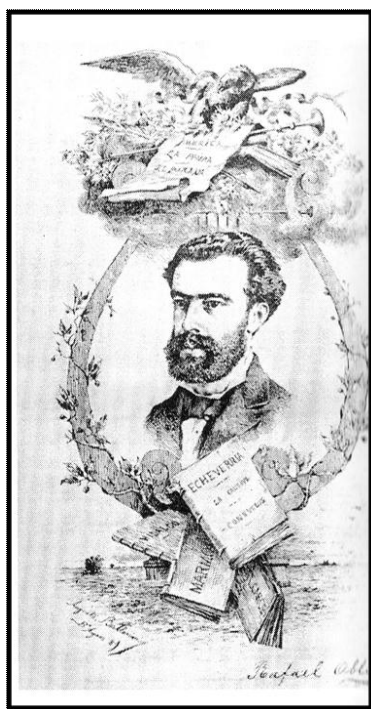
---

<sup>170</sup> Es posible distinguir este criterio de jerarquización de la revista fundado en el poder de la imagen visual en lo que respecta a la identificación de los personajes presentados. En distintas ocasiones, los textos declaraban no proponerse una crítica sino “ligeras reflexiones”, o bien simplemente “unas palabras” sobre la “índole poética” del escritor en cuestión, lo que implicaba no rebasar su función suplementaria, de refuerzo de un sentido que en definitiva se centraba en la imagen.



la certeza acerca de la participación en una comunidad primaba, en el momento de enfrentarse con estas imágenes, sobre el ámbito de actuación con el cual pudiera filiarse cada uno de los rostros representados.

Por otra parte, hay que ubicar el modo de representación que estos retratos utilizaron en el marco de las posibilidades materiales con que contó la publicación. Una pregunta necesaria en este sentido se refiere a la viabilidad de un tipo de imagen que denotara una función social determinada con las técnicas de reproducción disponibles a comienzos de la década de 1880. Desde esta perspectiva, si en un principio la baja complejidad de estos retratos parece haber contribuido a su elección, deberíamos prestar atención a otras alternativas que *La Ilustración Argentina* tuvo a mano en el momento de escenificar las actividades con que los sujetos venían a contribuir a la formación de la cultura nacional. Un elemento que viene a relativizar la importancia que habrían tenido las limitaciones técnicas para ofrecer figuraciones más precisas que reforzaran la identidad social del escritor se desprende de la participación de artistas plásticos que, desde luego, intervenían en la preparación de muchas de las imágenes de la revista.



**7. Retrato de Rafael Obligado, por Augusto Ballerini, en *La Ilustración Argentina*, año 1, n<sup>o</sup> 3, 30 de agosto de 1881**

A pesar de la presencia de estos colaboradores artísticos, los retratos de escritores que se publicaron en *La Ilustración Argentina* se presentaron en su mayoría desprovistos de una firma de autor. Es la excepción a esta regla, representada por el retrato de Rafael Obligado (figura 7) lo que mejor da cuenta de un tipo de construcción de la figura del letrado que la revista dejaría de lado después de sus primeros números.

En este caso, se trata de una pintura firmada por Augusto Ballerini, uno de los más destacados entre los jóvenes pintores argentinos, que confirma la existencia de una trama de relaciones entre cuyos propósitos centrales figuraba la elevación del papel social de los poetas y artistas en el marco del proceso de modernización.<sup>171</sup> Este propósito se vuelve visible en la elección que el artista realiza de la imagen alegórica, una imagen en la que el busto de Obligado aparece rodeado por los emblemas más destacados de su prédica nacionalista: además de los libros cuyos nombres aparecen como centrales en el canon del poeta (Echeverría en primer término), el cóndor y el río Paraná se incluyen como sus objetos simbólicos predilectos. No obstante, aunque la condensación que la imagen ofrecía apuntaba a ratificar un discurso compartido acerca del lugar destacado que el arte y las letras debían cumplir en el curso de la civilización, también es cierto que los rasgos visuales que este retrato proponía representaban con extrema particularidad las convicciones poéticas e ideológicas de una única figura.

El hecho de que este tipo de retratos no se repitiera debe adjudicarse en parte a los alcances limitados de la alianza entre poetas y artistas que inicialmente había acompañado a la publicación, en parte a la suspensión de un proyecto que ya en 1883 se transformaría en las manos de su nuevo director.<sup>172</sup> Pero también al

---

<sup>171</sup> En *Los primeros modernos*, Laura Malosetti Costa analiza en profundidad la red de relaciones a partir de la cual se expandieron los discursos que destacaban la importancia estratégica de la actividad artística para la consolidación de una nación “civilizada”. Para el papel específico que en este marco cumplieron los escritores y los vínculos que éstos establecieron con los artistas plásticos alrededor de *La Ilustración Argentina*, véase Malosetti Costa, 2001: 159-182.

<sup>172</sup> En 1883 el iniciador de la revista Pedro Bourel se retira y deja a cargo a su hermano Francisco, quien “privilegió la reproducción de imágenes levantadas de revistas europeas”

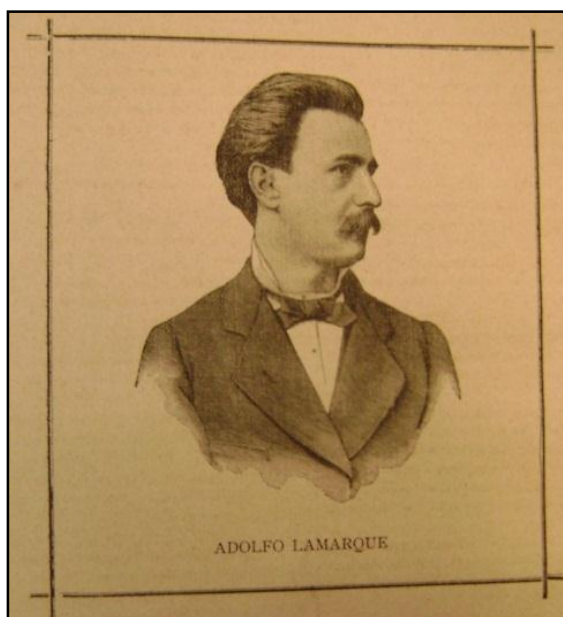
hecho de que para la década de 1880 eran escasos, sino nulos, los escritores que como Obligado contaban con un proyecto literario medianamente sostenido que pudiera trasladarse a una representación visual. Personaje singular de su época, Obligado había eludido el itinerario social de sus contemporáneos luego del abandono de la carrera de abogacía que le había permitido la posesión de una fortuna familiar. A partir de entonces, su distancia respecto de la política, la diplomacia y el periodismo (tres ámbitos de actuación característicos entre los integrantes de la élite cultural del ochenta) había llevado a que públicamente se enalteciera su labor de poeta. La condición excepcional de este *cursus honorum*, íntimamente vinculado con su defensa del arte nacional, es lo que aparece reflejado en el retrato. Lejos de este compromiso que Obligado había tramado entre la adhesión personal a una tradición poética pretendidamente inclusiva y el alejamiento de los espacios de conflicto de la élite, la característica general de quienes estaban involucrados en el ejercicio de las letras no era precisamente la de su relación exclusiva con la literatura. Para los años en los que se publicó *La Ilustración Argentina*, en cambio, la identificación de los sujetos con la práctica de la escritura suponía una situación más compleja, en la que puede distinguirse la negociación permanente del lugar ocupado por esta actividad entre una variedad de universos de acción.

Testimonios de esa negociación alrededor de la cual se definían los contornos de una determinada identidad social, los retratos dieron cuenta, en buena medida, de la escasa especialización de la práctica de las letras que todavía era característica en este período. Después de la aparición de este dibujo los escritores continuaron formando parte del catálogo de personajes nacionales de *La Ilustración Argentina*; pero sus retratos no solamente distarían mucho de la imagen simbólicamente saturada que Ballerini había ofrecido del poeta, sino que compartirían la condición de ajustarse a las convenciones más elementales del género. Esto es lo que puede notarse, por ejemplo, en las imágenes de Adolfo Lamarque y Calixto Oyuela (figuras 8 y 9), que ofrecieron al público de esta revista

---

(Tell 2009: 143). Es entonces, cuando cambia de manos la dirección, que la amalgama entre artistas y escritores que se distingue en los primeros números pronto comienza a volverse más difusa.

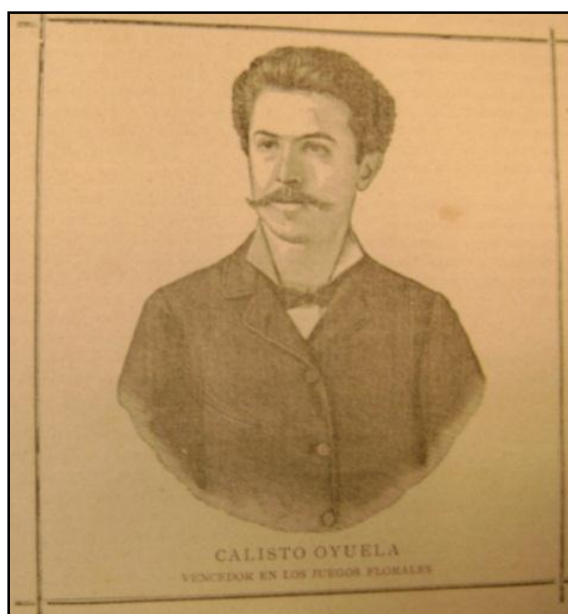
no tanto la posibilidad de otorgarle una entidad visible a una figura consagrada como la de distinguir en la superficie de los rostros los rasgos “espirituales” que atestiguaban los aportes futuros con que estos jóvenes contribuirían al desarrollo de la literatura nacional.<sup>173</sup>



8. “Adolfo Lamarque (con su retrato)”, *La Ilustración Argentina*, Año II, n° 28, 10 de octubre de 1882

---

<sup>173</sup> Es notable cómo tratándose de dos poetas que los redactores juzgan “desconocidos” se transforma la relación habitualmente supuesta entre el retrato y el público y, con ella, el estatuto mismo del personaje: en lugar de ofrecer una concretización visual de la imagen que los lectores podían tener de los “autores”, aquí se impone la necesidad de demostrar simultáneamente la importancia de la “obra” (aunque ésta todavía se mantenga en estado virtual) y su “reflejo” en la corporalidad del retrato. En el caso de Lamarque, este juego se establece como una dialéctica entre un adentro y un afuera por el que los rasgos fisonómicos se mencionan como prueba y al mismo tiempo como testimonio de sus condiciones literarias. En cuanto a Oyuela, de quien se declara que “[e]stá en la fausta edad en que aún no se tiene biografía”, el retrato quiere ubicarse en el texto como una especie de corolario de sus aptitudes intelectuales: “Ahí lo tenéis con sus bellas facciones y su frente erguida y luminosa”.



**9. “Los juegos florales. Calisto Oyuela”, *La Ilustración Argentina*, Año II, n° 29, 20 de octubre de 1882**

Si bien las noticias que los acompañaban no dejaban de insistir en el carácter de presentación social que perseguía la publicación de estos retratos —en tanto se trataba de dos promesas de las letras argentinas—, la continuidad de este tipo de imágenes, siempre desprovistas de firma y volcadas casi exclusivamente sobre el rostro, deja advertir como primera intención la de completar en el plano visual la demanda de reconocimiento público que la revista promovía. Se trataba, en suma, de dotar de rostro al nombre propio de un individuo cuyos méritos se daban por descontados; y en este sentido, no es casual que los responsables de *La Ilustración Argentina* pronto se preocuparan por la exactitud de la representación y que, correlativamente, comenzaran a apelar al retrato fotográfico como medio para acortar la distancia respecto del “original”.

Aunque todavía no era posible la presentación facsimilar de fotografías, la revista hizo un asunto central de sus esfuerzos por mejorar la reproducción de este tipo de imágenes por medios como la litografía, el dibujo y, sobre todo, del novedoso procedimiento de la fototipia (Tell, 2009: 145-147). Esta búsqueda de “fidelidad” por la cual se privilegiaba por encima de cualquier otra característica del retrato la “verdadera” identidad del individuo, venía a ratificar en el espacio de

la publicación una creencia ampliamente extendida desde el lanzamiento del daguerrotipo. Dicha creencia reposaba sobre el carácter indicial de la imagen fotográfica: a diferencia de la pintura, la fotografía otorgaba la posibilidad de colocar al espectador ante un fragmento de realidad. Esta confianza en la “objetividad” de la fotografía se traducía, en el caso del retrato, en la posibilidad de ofrecer una descripción precisa del individuo, sin intervención de la mano del artista. Sin embargo, al vincularse con la unicidad de un sujeto esta seguridad acerca de la presentación “directa” de una realidad prefotográfica se valía de un supuesto anterior: todo aquello que del individuo podía conocerse (su carácter de “verdad”) se reducía al cuerpo, y más estrictamente, a la superficie del rostro. En tanto que la fotografía pasaba a consolidarse como el procedimiento más apto para revelar las características privativas de una persona, se producía un desplazamiento de todos aquellos elementos que obstaculizaran el registro de la corporalidad. Es por esto que *La Ilustración Argentina* no diferenció sino en sus textos (y a veces con dificultades) el ámbito de actuación de las personalidades retratadas.

De acuerdo con su propósito de reponer ante sus lectores la apariencia visible de aquellos individuos que se consideraban merecedores de reconocimiento público, la revista optó por privilegiar el poder de autenticación que sólo la fotografía podía ofrecer. Los avances en las técnicas para la reproducción de imágenes fotográficas que preocuparon a las publicaciones del tipo que abordamos, aparecieron como la posibilidad de brindar al público el ejercicio de un tipo de reconocimiento hasta entonces desconocido. Los esfuerzos de *La Ilustración Argentina* por mejorar el traslado de retratos fotográficos dan cuenta de este propósito que llevó a privilegiar, por encima de cualquier artificio, los rasgos particulares de los sujetos que de manera privilegiada se inscribían en el rostro.

Si bien las técnicas utilizadas por esta revista todavía implicaban resignar parte de la “fidelidad” depositada sobre la imagen original, la divulgación de retratos fotográficos por estos medios se encaminaba a responder a una demanda social de identificación. En un contexto de crecimiento urbano en el que se desvanecían las relaciones cara a cara, esta demanda comenzaba a hacerse visible,

también, en la utilización de las técnicas fotográficas por parte de las instituciones estatales. Como se sabe, en estos mismos años la fotografía se introdujo en la policía de Buenos Aires para “estabilizar la identidad de ciertos individuos” y con la intención de “controlar a una franja de las clases bajas urbanas” (García Ferrari 2010: 58). Pero esta demanda también se extendió, en un orden que invertía la escala axiológica utilizada por las autoridades policiales para apreciar las particularidades del rostro, al reconocimiento de personalidades públicas cuya entronización estuvo asociada con un programa de consolidación de la nacionalidad. Los escritores no solamente se incorporaron en los primeros planos del discurso civilizador que acompañaba esta construcción simbólica, sino que hicieron de la corporalidad que sus retratos exhibían el instrumento para la exploración inicial de una identidad cuyos contornos todavía no estaban definidos.

## 2. Una galería moderna en Buenos Aires

Hacia la década de 1890 la consolidación de las revistas ilustradas que habían comenzado a aparecer en los años anteriores se fundamentó, en buena medida, en los progresos que permitieron introducir en sus páginas imágenes fotográficas de manera regular. Como señala Verónica Tell (2009: 148), fue en este momento que la impresión fotomecánica de medios tonos “se impuso sobre otras técnicas de reproducción de imágenes, particularmente en la prensa periódica”.<sup>174</sup> En el caso de las publicaciones que nos ocupan, la introducción paulatina de estas técnicas se acompañó con transformaciones de tipo empresarial. En el marco de la modernización de la prensa porteña, revistas como *Buenos Aires Ilustrado* (1892), *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1905) y, fundamentalmente, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada* (1895-1899) se despojaron de los criterios restringidos de sus antecesoras como *La Ilustración Argentina* para abarcar a un público más amplio, proveniente de los sectores medios de la sociedad. Junto con esta expansión del horizonte de lectores, la ampliación de la oferta visual que significaba la reproducción de fotografías produjo una transformación cualitativa en la historia de las publicaciones periódicas. En un proceso que llegaría a su momento culminante con *Caras y Caretas* a partir de 1898, las revistas ilustradas comenzarían a ampliar sus intereses más allá de las temáticas sobre las que habían concurrido los hombres y mujeres de los sectores dominantes.

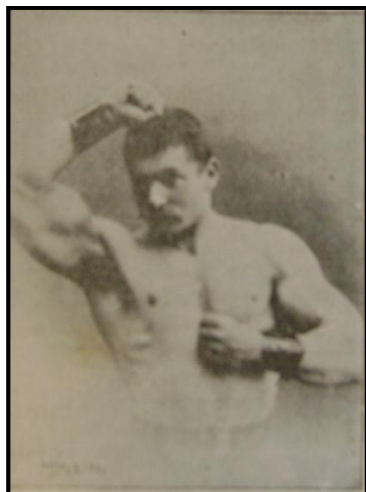
En el caso de los retratos fotográficos, este arco de intereses extendido se verifica en la multiplicación de los papeles sociales representados. Así, en las páginas de *Buenos Aires* puede notarse una ampliación considerable de la nómina de personajes que vertebraban este tipo de publicaciones. A los políticos, militares, educadores, artistas y letrados con que *La Ilustración Argentina* había presentado su versión del progreso nacional, ésta y otras revistas de la década de 1890 iban a sumar actores y actrices, cantantes líricos, líderes de instituciones sociales, representantes del clero, periodistas y médicos porteños. Pero además, esta publicación comenzaría a utilizar el retrato para exponer algunos aspectos de la

---

<sup>174</sup> De acuerdo con Tell (2009: 148), la primera fotografía impresa por fotograbado de medio tono (*halftone*) apareció en *La Ilustración Sud-Americana* en junio de 1894.



realidad que presumiblemente componían un campo de intereses general en el que coincidían los nuevos lectores. Desde la gimnasia y el fisicoculturismo hasta la presencia de “niños abandonados” en la ciudad (figuras 10 y 11), los retratos también formaron parte de un proceso de visibilización de nuevos fenómenos sociales.



**10. “Ejercicio y fuerza física. Artículo de mucho peso”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año 1, n° 27, 6 de octubre de 1895**



**11. “Niños abandonados”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año 1 n° 30, 27 de octubre de 1895.**

Es importante subrayar este desdoblamiento de las funciones que hasta entonces se les había asignado a los retratos, que ya no se limitarían a la búsqueda la identificación pública de personalidades destacadas. La intención de realizar un registro de diversas realidades apoyándose en los avances técnicos por los que atravesaban tanto la fotografía como su reproducción, llevaría a ofrecer un nuevo tipo de imagen en la que, circunstancialmente, también intervenían figuras humanas. Si bien estos retratos implicaban un borramiento de la individualidad, en tanto no apuntaban a representar personas sino tipos sociales,<sup>175</sup> esto significó que

---

<sup>175</sup> Al describir los estereotipos que se registran en imágenes producidas en distintos momentos de la cultura occidental, Peter Burke introduce la mirada etnográfica como índice de una nueva tradición en la representación del *otro* dentro de una misma cultura. De acuerdo con esto, describe una operación característica de la fotografía en el siglo XIX

los rostros que hasta entonces habían monopolizado las páginas de las publicaciones ilustradas comenzaron a mezclarse, y en alguna medida a “competir”, con estos otros pertenecientes a sujetos anónimos.

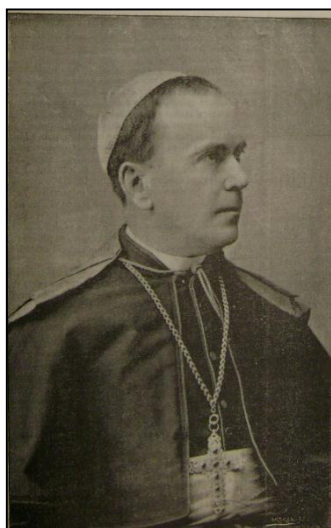
Por otro lado, esta diversificación de los retratos y de sus funciones se acompañó con una complejización en la estructura de las revistas con respecto a las publicaciones similares de la década anterior. Ya no se trataba de una correlación rígidamente establecida entre el texto y la ilustración, sino de una distribución mucho menos jerarquizada de imágenes de diversos formatos, que a su vez eran acompañadas por textos de distintas extensiones y con tipografías de tamaños variables. Como señala Eduardo Romano (2004), a partir de la última década del siglo estas revistas comenzaron a adoptar un carácter polifónico hasta entonces desconocido. En este nuevo contexto, los retratos de personalidades “notables” comenzaron a incorporar en su propio registro visual una noción mucho más nítida de los ámbitos de pertenencia y de los méritos particulares de los sujetos representados. La diversidad de los encuadres, la variedad en la composición de las poses, la particularización de la vestimenta, son algunos de los recursos que llevaron a los retratos más allá del propósito de autenticación que hasta entonces se les había adjudicado. La búsqueda de diferenciación individual, que hasta este momento se había ajustado a las particularidades del rostro, comenzaría a abarcar una serie de rasgos que apuntaban a precisar las “propiedades” del sujeto.<sup>176</sup> Un ejemplo muy claro de este tipo de determinación es el del retrato del arzobispo de Santiago de Chile publicado en la tapa de *Buenos Aires*, en el que se destaca la evidencia del atuendo “profesional” (figura 12). Pero también podríamos referirnos a otros retratos que, como los que ilustran una nota sobre “La esgrima italiana en Buenos Aires”, se mostraron al mismo tiempo como seña de la identidad civil de los sujetos y como un registro de su participación en un ámbito de prácticas determinado (figura 13). Independientemente de que se tratara de su actividad laboral o de que ocupara el terreno del ocio en la vida del individuo retratado, la esgrima aparecía

---

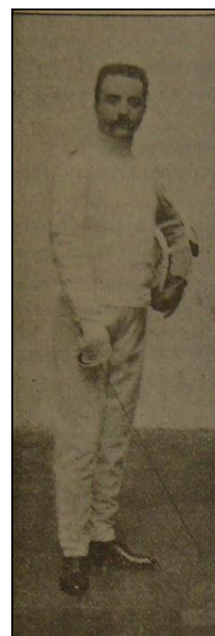
que consiste en reducir “a los sujetos individuales a la categoría de especímenes de tipos dignos de ser incluidos en un álbum, como si fueran mariposas” (2001: 174-175).

<sup>176</sup> Burke (2001: 31-32) se refiere a las “propiedades” del modelo, en un sentido teatral, para referirse a la utilización de objetos y accesorios que ingresan en la escena del retrato como parte de la voluntad de autorrepresentación.

en estos retratos (a través de la vestimenta y de los accesorios propios de esta disciplina deportiva) como el componente que otorgaba una precisa definición del sujeto.



**12. “Monseñor Mariano Casanova. Arzobispo de Santiago de Chile”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año 1, n° 30, 27 de octubre de 1895**



**13. “Profesor De Marinis” (Ilustración de la nota “La esgrima Italiana en Buenos Aires”). *Buenos Aires, Revista Semanal Ilustrada*, año 1, n° 27, 6 de octubre de 1895**

De este modo, a diferencia de las imágenes publicadas a comienzos de la década anterior, los retratos que aparecieron en las revistas ilustradas del cambio de siglo intentaron dar cuenta de una sociedad que atravesaba por un creciente proceso de diferenciación; y en este sentido, tanto la multiplicación de las actividades representadas como su puesta en escena, formaron parte de la construcción de un escenario de modernidad.

Aunque se trata de procesos históricos diferentes, es posible comparar el tipo de construcción de la existencia social al que estas imágenes contribuyeron con el que en Estados Unidos había acompañado durante la era del daguerrotipo el auge del retrato ocupacional. Como explica Ben Mattison (1995), a mediados del siglo XIX una gran cantidad de hombres y mujeres decidieron figurar en sus daguerrotipos representando las actividades que ejercían diariamente durante sus

ocupaciones laborales. Artesanos, ingenieros, predicadores, payasos, son solamente algunos de los múltiples papeles por medio de los cuales estas imágenes atestiguan la elección que estas personas realizaron en el momento de ser representados.<sup>177</sup> Ahora bien, más allá de las razones de orden convencional por las que una enorme porción de la población coincidió en la práctica de este tipo de retrato, Mattison vincula la expansión del retrato ocupacional con los cambios que por entonces se experimentaban en la sociedad norteamericana. Más precisamente, habrían sido las profundas transformaciones que se producían en el mercado de trabajo las que afianzaron la autorrepresentación de los sujetos en virtud del orgullo con que ostentaban sus actividades laborales. Los artesanos que profusamente se hicieron retratar rodeados de sus herramientas y de los productos de su trabajo son el ejemplo paradigmático de estas imágenes que se habrían articulado como respuesta defensiva ante la situación de riesgo e inestabilidad representada por la industrialización; pero la forma conflictiva con que se experimentaron estos cambios abarcó también a profesionales de las clases medias, quienes por medio de los retratos ocupacionales ratificaron su lugar en la sociedad.

Algo similar a esta confluencia entre el daguerrotipo y la identificación ocupacional de los individuos es lo que sucede con la divulgación de retratos por parte de las revistas ilustradas en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Si bien hay una diferencia sustancial en lo que respecta a la circulación de estas imágenes, lo que asemeja uno y otro fenómeno es el vínculo que se produjo entre una determinada representación de la personalidad y una serie de transformaciones que afectaron a la posición de los sujetos en el espacio social. En este sentido, no es otra la intención que se advierte en la revista *Buenos Aires* que la de distinguir a los individuos en un momento de incipiente democratización, cuando comenzaba a hacerse visible la permeabilidad de diferentes espacios de

---

<sup>177</sup> Desde luego, como precisa el mismo Mattison estos daguerrotipos se desarrollaron sobre la base de una tradición pictórica que se remonta al siglo XVIII, cuando florecieron “pinturas cuya condición relativamente realista, si bien sentimentalizada, retrataba a la gente ordinaria” (1995). Sin embargo, en el pasaje de uno a otro medio se produce también un cambio de dominio sobre las técnicas a partir del cual, básicamente, los sujetos asumen por su cuenta la elección de este tipo de representación. Para el daguerrotipo ocupacional puede consultarse también el artículo de Harry R. Rubenstein (1995).

prácticas sociales. Que esta distinción se realizara en razón de un determinado universo de actividad en el que participaba el sujeto retratado es producto de la insuficiencia a la que comenzaban a arribar las condiciones que hasta pocos años atrás habían funcionado como índices de pertenencia social; es decir, el origen familiar, la fortuna o, en suma, la cercanía con la clase dominante que tácitamente se había manifestado en los retratos de *La Ilustración Argentina*.

En el caso de los escritores, sin embargo, la situación es más compleja y para evaluarla es necesario remitir los retratos publicados en la década de 1890 a las transformaciones específicas que por entonces afectaron el lugar de las prácticas literarias en el espacio social. A partir de algunos trabajos clásicos (Viñas 1964; Altamirano y Sarlo 1983; Rama 1985), es un hecho aceptado que en estos años el dominio de la producción cultural se vio sometido a una serie de cambios decisivos a partir de la incorporación de escritores provenientes de sectores sociales antes excluidos de la cultura letrada, que encontraron en la prensa moderna un espacio para dedicarse de manera sostenida a la escritura. No obstante, este fenómeno no se manifestó como un corte abrupto respecto de las normas de autorización que hasta entonces habían regido el espacio de las letras. Como se ha visto en los capítulos anteriores, la última década del siglo es, precisamente, el momento en el que con más claridad se advierten las relaciones de coexistencia y de negociación que se establecieron entre esas normas “tradicionales” y los nuevos significados que surgían en torno a la figura del escritor. Una de las manifestaciones ostensibles de esta confluencia y de las alianzas parciales entre “nuevos” y “viejos” escritores fue la que dio por resultado la elaboración colectiva de una nueva dimensión pública de las prácticas literarias.

En el contexto de la ampliación y diversificación del espacio público, los mismos periódicos se mostraron como la plataforma adecuada para difundir una serie de representaciones derivadas de esta negociación. Ahora bien: constituido en la intersección entre los más destacados hombres de letras y algunos de los jóvenes que comenzaban a ensayar el camino de la profesionalización, el origen de esta redefinición del estatuto social de los escritores explica que estas representaciones se hayan inclinado, más que por la difusión de imágenes individuales, por la

articulación de las fronteras interiores de una serie de actividades que comenzaban a precisarse en relación con la dedicación a la escritura.

En un trabajo dedicado a analizar los retratos de artistas plásticos argentinos en la prensa ilustrada de estos mismos años, María Isabel Baldasarre identifica la emergencia de un tipo de representación nítidamente vinculada con el proceso de institucionalización por el que atravesaban las artes en Buenos Aires. Baldasarre (2009: 48) subraya “la centralidad de estas fotos en el proceso de formalización de la práctica artística que se produjo a comienzos del siglo XX, en paralelo con la mayor receptividad que el mercado tuvo para el arte nacional”. Por medio de la disposición de atributos y de la utilización de escenarios específicamente asociados con la práctica artística, estos retratos reafirmaron la imagen del artista profesional aprovechando la competencia visual de sus protagonistas; con la complicidad del fotógrafo, los mostraron en sus ateliers, con sus ropas de trabajo, rodeados por sus obras (que en ocasiones, incluso, simulaban retocar en el momento de ser fotografiados). Dada la cercanía entre los escritores y artistas en el fin de siglo, el modo en que estos últimos elaboraron sus imágenes públicas de acuerdo con el reconocimiento social que sus prácticas demandaban podría sugerir, a primera vista, un destino paralelo para los retratos de escritor. A este hecho debe agregarse la expansión del culto a la personalidad que por estos años comenzaría a signar las representaciones y autorrepresentaciones escritas del modernismo, para ver como notable la forma en que las imágenes publicadas en *Buenos Aires* se distanciaron de los mitos disponibles del escritor como héroe moderno.

En efecto, lejos de apelar a recursos similares a los que los pintores habían utilizado en provecho de su propia distinción, en su enorme mayoría los retratos de los escritores publicados por la prensa ilustrada en estos años aparecieron, más bien, como una continuación de las imágenes que los habían representado desde comienzos de la década anterior.

## 2.1. Retratos fotográficos y vida literaria

Un retrato que puede considerarse sintomático de este estado de cosas por el cual las imágenes de quienes se dedicaban al ejercicio literario volvieron a poner en escena, antes que la singularidad de cada uno de los escritores, la constatación en el orden visual de una identidad reconocida por el público, es el que (una vez más) tiene como protagonista a Rafael Obligado (figura 14). Si nos atenemos a la particularidad de esta figura, podríamos incluso reconocer el modo en que este nuevo retrato suyo venía a confirmar la confianza que *La Ilustración Argentina* había depositado en la fotografía en el momento de postular el retrato como *analogon* de la realidad; y de hecho, una mirada retrospectiva al dibujo que del poeta había realizado Ballerini para aquella publicación le depara a esta alternativa (la del retrato artístico) un lugar entre otras opciones descartadas. Frente a la orientación inequívoca que aquella imagen pretendía ofrecer a los lectores acerca de Obligado como poeta nacional, esta fotografía diluye prácticamente todo atisbo de singularización del personaje en los códigos del retrato comercial.



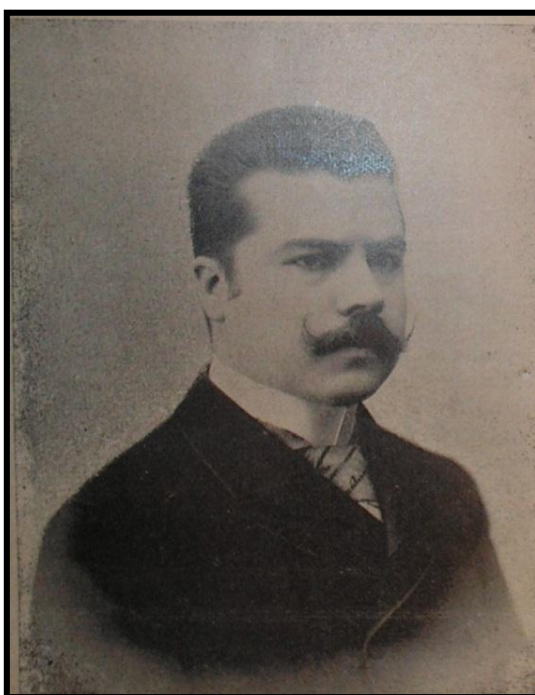
14. “Rafael Obligado”  
*Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*  
Año 3, n 130, 3 de octubre de 1897

Para inscribirla de manera más rigurosa, es necesario señalar que esta imagen formó parte de una amplia serie de “siluetas” de escritores que la revista presentó con regularidad. El hecho de que se tratara de un momento inicial de la reproducción fotomecánica en las publicaciones nacionales indica una de las causas de que esta serie se conformara, no a partir de un archivo de imágenes propio, sino con fotografías de origen privado. No es extraño para un momento en el que las revistas no contaban todavía de manera sistemática con el trabajo de fotógrafos especializados, que el mecanismo para la obtención de estas imágenes consistiera en la solicitud de originales al propio protagonista del retrato,<sup>178</sup> y no parece ser otra situación la que explica que tanto este de Obligado como las imágenes de los escritores y diplomáticos Carlos María Ocantos y Alberto del Solar (figuras 15 y 16), tan similares entre sí, no se distinguieran de los retratos ofrecidos en la época por los establecimientos comerciales del rubro. Sin embargo, el hecho de que hayan aparecido en los mismos días –y en ocasiones en las páginas de la misma publicación– que aquellas imágenes en las que los artistas plásticos escenificaron su propia profesión obliga a ensayar otras respuestas acerca de la parquedad con que estas fotografías se sustrajeron de una alternativa similar.

---

<sup>178</sup> Según Luis Priamo (1999: 276), es con *Caras y Caretas*, en 1898, que se inaugura la función del reportero gráfico en el país. Esto no significa sin embargo que algunas publicaciones anteriores (como es el caso de *Buenos Aires*) no trabajaran con imágenes originales; sólo que para obtenerlas dependía de fotógrafos todavía no especializados, que se ligaban con la empresa periodística no como trabajadores sino como proveedores regulares o (con más frecuencia) ocasionales. Para un análisis de *Caras y Caretas* desde el punto de vista de la división del trabajo periodístico cfr. Rogers 2008: 103-122.





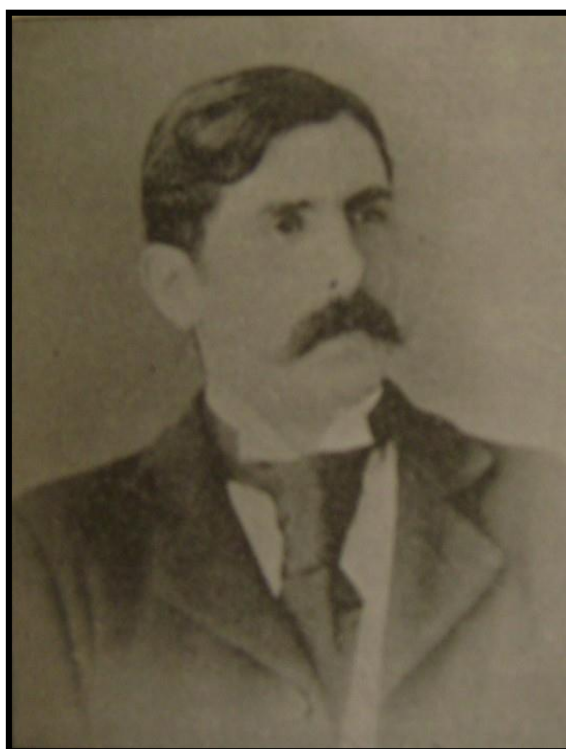
15. “Carlos María Ocantos”, *Buenos Aires*.  
*Revista Semanal Ilustrada*, Año III, n° 122, 8 de agosto de 1897



16. Alberto del Solar  
*Buenos Aires*. *Revista Semanal Ilustrada*,  
Año 1, n 32, 20 de noviembre de 1895

La primera de esas respuestas apuntaría a identificar la presencia de una noción todavía vigente acerca de los vínculos entre las prácticas literarias y la posición social de sus participantes. Como señala Paola Cortés Rocca (1998: 52), al igual que en todo proceso de construcción de una subjetividad “el retrato fotográfico pesquiza la peculiaridad del modelo y lo hace en un recorrido que va desde la inscripción de rasgos generales en un cuerpo particular hasta la particularización casi absoluta del retratado”. Más cerca de la primera de estas opciones, los retratos de Obligado, Ocantos y Del Solar, tres representantes de la élite cultural cuyas trayectorias habían comenzado en las décadas anteriores, parecen dar cuenta de una asociación persistente: aquella que, por la vía de una concepción de la escritura como práctica *incorporada*, asimilaba el ejercicio de las letras con una posición destacada en la sociedad. Pese a las diferentes autoimágenes que en ellos podríamos distinguir –atendiendo por ejemplo al aspecto mucho más austero de Obligado frente al porte aristocrático de Del Solar–, las convenciones del retrato de estudio aparecen, paradójicamente, como signos de una distinción compartida.

Desde este punto de vista, al asimilarse a las representaciones dominantes de la vida social estos retratos habrían desafiado las nuevas formas de identificación exhibidas por la misma revista en un contexto de multiplicación de las imágenes públicas de los individuos. No obstante, si bien es cierto que confluyeron con un registro residual de la autoridad letrada de acuerdo con el cual las imágenes de sí que promovieron afirmaban mucho menos sobre sus ocupaciones literarias que sobre su posición en la estructura de la sociedad, la validez de esta afirmación se vuelve problemática al observar que estos retratos se inscribieron en una serie que abarcó, tanto como a estos hombres de letras, a aquellos que habían comenzado a alinearse en torno a una noción mucho más especializada de la figura social del escritor.



**17. “José Miró (Julián Martel)”, *Buenos Aires*.  
*Revista semanal ilustrada*, año II, n° 66, 12 de julio de 1896**

El retrato de Julián Martel (José María Miró) publicado en *Buenos Aires* (figura 17) se ajusta, tanto como los anteriores, a los cánones de representación del género seguidos por los fotógrafos comerciales. A primera vista, este aspecto formal de la fotografía no desentona tampoco con las normas convencionales de vestimenta, adecuadas a los usos corrientes que por entonces hacían del retrato un instrumento destinado a la afirmación de los valores del individuo burgués. Sólo que en este caso, la ausencia de cualquier elemento que pudiera subrayar la condición de escritor del individuo contrasta con el elaborado desarrollo de una subjetividad excepcional en que consiste el “retrato” textual.

Presentado como un individuo alejado de las reglas del mundo social ordinario, Martel aparece como una figura que le permite al autor de la nota insinuar algunas de las transformaciones por las que atraviesa la práctica de la literatura en Buenos Aires. Más que de una “fisonomía”, en realidad, se trata del relato de una vida en cuyos pliegues quedan sugeridos los rasgos del escritor malogrado: su extrema sensibilidad, el reconocimiento temprano de su obra, el desencantado

abandono de la literatura y, por fin, la pérdida de contacto con el mundo.<sup>179</sup> Que esa vida ofrecía, de hecho, materiales para la representación de las nuevas condiciones sobre las cuales iba a postularse la autonomía de la literatura empezaría a quedar en claro apenas unos meses más tarde de la publicación de este retrato, cuando se produjera la muerte de Martel. Entre los diversos componentes que pusieron en escena las semblanzas publicadas con este motivo en diarios y revistas de Buenos Aires, cabe remarcar dos de las que mejor se encuadran en la búsqueda de definición y reconocimiento del escritor-artista como subjetividad diferenciada: por un lado, la figura de Martel alentaría el desarrollo de una asociación de la literatura con el trabajo que, por la vía de la escritura remunerada, daría cuenta de la inserción casi obligatoria de los nuevos escritores en el marco del periodismo moderno; por otro lado, estas notas necrológicas insistirían, casi sin excepción, en la pobreza económica de Martel –una característica que, en su reverso, postulaba la existencia de una aristocracia del talento–. Avaladas por una muerte temprana que coronaba su condición de “bohémio”, estas propiedades aparecían como resultado de la condensación, en la representación de una subjetividad, de las nuevas condiciones de existencia y del espacio de los posibles en el que comenzaba a definirse el escritor.<sup>180</sup>

Este ejemplo, paradigmático de un tipo de estetización de la vida del artista que se repetiría a lo largo del período de modernización literaria (Altamirano y Sarlo 1986; Dalmaroni 1996) no solamente trae a cuenta la insistencia con que, por estos años, comenzarían a afianzarse las imágenes que colocaban el énfasis en la singularidad del escritor. Señala también la bifurcación que se produjo entre esas imágenes escritas y las figuraciones que de los escritores se ofrecieron al público por medio de las herramientas de una nueva cultura visual. Tomando en cuenta el imaginario finisecular en el que habían comenzado a abreviar muchos de los

---

<sup>179</sup> Jorge Ocampo, “José Miró (Julián Martel)”, en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 12 de julio de 1896.

<sup>180</sup> “José María Miró. Recuerdo de amistad”, *La Nación*, 10 de diciembre de 1896; “José María Miró (Julián Martel)”, *La Prensa*, 10 de diciembre de 1896; “José María Miró. Inhumación de sus restos. La ceremonia”, *La Prensa* 11 de diciembre de 1896; “En el cementerio del Norte” (crónica del sepelio de Martel), *La Nación*, 11 de diciembre de 1896; Gutiérrez, Carlos, “José María Miró”, *Buenos Aires*, num. 88, 13 de diciembre de 1896; Anon., “Julián Martel. In memoriam”, *La Nación*, 2 de junio de 1897.

escritores más jóvenes, y el modo en que este uso del reservorio europeo de figuras de artista impactaría sobre su autopercepción grupal, cabe destacar la forma en que, en su mayoría, sus fotografías se plegaron a las mismas normas convencionales del retrato de estudio con que los hombres de letras se presentaron ante el público de *Buenos Aires*.

Podemos, entonces, retomar nuestra pregunta acerca de las razones por las cuales casi todos estos retratos omitieron en general cualquier signo que apuntara a un tipo de figuración medianamente similar, no ya a las que comenzaban a distinguir a los pintores y escultores sino, más ampliamente, a las de los retratos “ocupacionales” que por estos años inundaban las revistas ilustradas. Para formular de otro modo esta cuestión: ¿cómo situar estos retratos despojados de cualquiera de los atributos de excepcionalidad a los que aspiraba la imagen del escritor moderno en un contexto general de diferenciación de los espacios de prácticas sociales?; ¿en qué lugar colocarlos en relación con los cambios que afectaban a las concepciones de la literatura y del trabajo literario en Buenos Aires? Un segundo camino para responderlas consiste en registrar los modos en que la identidad social del “escritor” comenzó a definirse, tanto o más que a través de las figuraciones más extremas del artista moderno, a partir de un conjunto de rasgos “generales”, una “fisonomía” común bajo la cual pudieron incluirse quienes adhirieron a las prácticas literarias imaginándolas como una ocupación.

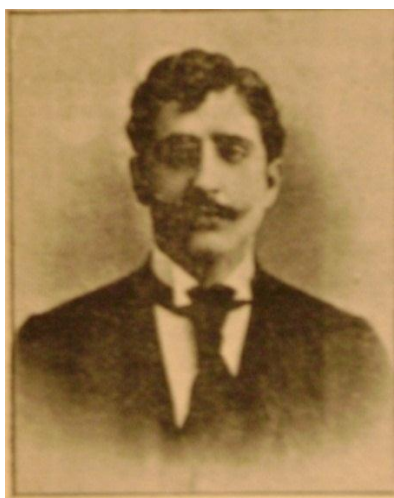
En este punto, es indispensable retomar nuestra tesis acerca de las rearticulaciones que desde comienzos de la década de 1890 habían comenzado a producirse en la dimensión pública de las actividades letradas y que tuvieron como uno de sus escenarios centrales las páginas de la prensa en proceso de modernización. Como se explicó más arriba, la difusión que por estos años tuvo el desenvolvimiento de los escritores se concentró en la provisión de una imagen normalizadora, que abarcaba a un colectivo antes que a figuras individuales. Divulgadas a través de los diarios, estas representaciones se encargaron de describir el desarrollo de una “vida literaria”. Esta fórmula que por entonces empezó a aparecer frecuentemente como un título más entre las noticias de los diarios más importantes de Buenos Aires sintetiza una aspiración novedosa: la de dar cuenta de las actividades de los letrados como una parte significativa de la actualidad

nacional. Este es el primero de los rasgos centrales de la “vida literaria” que se inaugura en la Argentina hacia 1890. En el marco de la temporalidad informativa del periódico, las prácticas literarias se instalaron por primera vez en el más inmediato presente. Estrechamente ligado al desarrollo de esta nueva temporalidad en la que se insertaron los escritores, el segundo rasgo radica en que esta fórmula permitió reunir en la imaginación de un público amplio a las figuras más disímiles. Independientemente de factores tales como el origen y la trayectoria social o de las posiciones estéticas individuales o grupales, la “vida literaria” integró las más diferentes concepciones de la identidad letrada. Retomando estos dos rasgos: a) actualidad (es decir simultaneidad con el tiempo de los lectores) otorgada por el “presente” de la prensa moderna, b) reunión de perfiles muy diferentes bajo la idea de una ocupación compartida; todo indica que los retratos de los escritores publicados en *Buenos Aires* no solamente se inscribieron en esta misma línea sino que además funcionaron como un refuerzo de sentido en la trama de difusión que buscaba volver objetiva la existencia de una vida literaria.

Así, puede considerarse el papel que estas fotografías cumplieron en el marco de la definición de una identidad colectiva identificando el lugar que ocuparon en una trama de actualidad característica del periodismo moderno. Por un lado, es imposible reparar en los usos específicos que se impusieron con la reproducción de estos retratos fotográficos sin advertir su yuxtaposición con otras imágenes del presente. Como vimos más arriba, hacia el fin de siglo los retratos de figuras “notables” pasaron a formar parte de una textualidad múltiple, acorde con la variedad de intereses que intentaba abarcar la publicación (el entretenimiento familiar, la noticia social, la descripción de la realidad urbana, los consejos femeninos, los avances tecnológicos y la información internacional entre otros). Por otra parte, la publicación de los retratos de escritores estuvo precedida por la idea de novedad cultural, un fenómeno que puede analizarse a través de las siluetas de Francisco Grandmontagne y de Alberto Ghirardo (figuras 17 y 18).



**17. F. Grandmontagne, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año II, n° 84, 15 de noviembre de 1896**



**18. Alberto Ghirardo (Autor del libro *Fibras*), *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año II, n° 43, 2 de febrero de 1896.**

De dimensiones más modestas que los que vimos anteriormente, estos dos retratos no aparecieron en la tapa sino en el interior de la revista. Por otra parte, no se apartan de la búsqueda de recuperación de una materialidad visible que, de acuerdo con Federico Ferrari y Jean Luc Nancy (2005), acompaña a las iconografías de autor. Pero esa posibilidad de otorgarle un cuerpo a la escritura asume en estos casos un carácter especial al establecer la designación como

“escritores” que los rostros vendrían a acreditar, no a partir de una obra concluida sino de una obra en proceso y, aún más, de una obra que podría considerarse inaugurada como tal en el momento mismo de la designación. En el caso de Francisco Grandmontagne, este hecho queda sugerido en el inicio del texto. “He aquí -dice- un nombre que surge a la celebridad traído por este otro: *Teodoro Foronda*”, cumpliendo con la revelación del identidad y con la revelación del rostro este efecto de reconocimiento simultáneo. Es posible que no pueda encontrarse una mejor expresión del hecho de que la obra engendra al autor (y no a la inversa), que el encadenamiento de este enunciado que parte del nombre propio que da título a una novela para arribar al nombre propio de una persona hasta entonces absolutamente desconocida.<sup>181</sup> En cuanto a la imagen, es justamente esta concurrencia entre designación y evidencia física lo que permite distinguir el imperativo de actualidad sobre el que funcionó la (re)definición de la identidad de los escritores en el fin de siglo.

Del mismo modo, la nota sobre Ghiraldo permite observar de qué manera la evidencia de la fotografía se impuso como parte de un sistema generativo. De acuerdo con el autor de la nota, Ghiraldo es apenas “un jovencito, un niño”, que ha publicado “un libro de versos muy bien hechos pero muy amargos, casi envenenados”. Es en esta oscilación entre la reconvención moral y la justificación estética, es decir entre dos esferas del discurso social (el sentido común y el discurso de la crítica que aspira a fundarse en el carácter autónomo del arte) que el retrato fotográfico se impone como un dispositivo que da lugar al “nacimiento” del escritor. Si al articular la representación escrita entre estos dos polos, ético y estético, la definición de Ghiraldo se inscribe de manera inequívoca en virtud de su pertenencia a las prácticas literarias es porque ambos momentos del discurso trazan las fronteras entre el interior y el exterior del espacio en el que se define una identidad. Línea demarcatoria que subraya la separación de la literatura respecto del orden “común” de la sociedad, el juicio moral no desmiente la certeza provocada por el libro de

---

<sup>181</sup> “¿Grandmontagne?

¿Quién es Grandmontagne? Se han preguntado muchos al leer la prosa hábil, llena de ingenio con que está escrita la novela cuyo primer tomo acaba de publicar. No pocos han creído que fuera el pseudónimo de algún escritor conocido; pero los que algo entienden de arte han comprendido que se trataba de una personalidad nueva, dotada de singulares y excelentes aptitudes”.



versos; es decir la certeza de que, en virtud de la existencia del libro, el público de la revista se encuentra frente al rostro de un escritor.

## Intermedio amistoso (III)

### Bohemia desencantada. Un monumento para Julián Martel

¿Por qué los de la Recoleta no habían de cobijar el de Julián Martel? ¿Por qué no habíamos de imitar también en este caso el ejemplo que nos da la Ciudad Lumbera?

(Julio Piquet)

Haz, escultor, un lindo busto, en la piedra que tan bien saben dorar el sol y el aire, haz un lindo busto en que aquella cara soñadora parezca como vuelta a la vida del arte y del mundo. Pon, en el recuerdo monumental encarnando los sueños de aquel triste caballero del país de Bohemia, una bella alegría. Y colóquese, para ejemplo y para gloria, en la gran Buenos Aires de los comerciantes y de los industriales de la Bolsa y del Sport, el hermoso monumento, en el consagrado jardín que se irá poblando de mármol para que no muera del todo en esta tierra el amor a la poesía. Y cuando vayan las damas de los palacios y los hombres de los clubs al paseo de Palermo, vean la cabeza de *Julián Martel* surgir, entre el verdor, junto al agua que canta y las flores que se abren, ¡al bullicio de niños argentinos y gorriónes parisienses!

(Rubén Darío)

El 13 de agosto de 1893, José María Miró, uno de los tantos redactores del diario *La Nación*, esperaba en el puerto de Buenos Aires. Miró, quien dos años atrás había logrado dar un salto poco frecuente por medio de la publicación de su novela *La Bolsa* (y que desde entonces se había convertido en Julián Martel) esperaba a uno de los corresponsales del diario que ahora llegaba para escribir sus colaboraciones en la ciudad. Aunque Miró/Martel estaba allí en nombre de la empresa para la cual trabajaba, no esperaba simplemente a un periodista, un colaborador del diario a quien tenía que darle una bienvenida formal sino a un poeta; alguien joven pero, sin embargo, ya admirado.

El nombre de Julián Martel se había vuelto conocido de golpe en Buenos Aires como el nombre de un novelista, pero Miró se consideraba a sí mismo un poeta igual que Rubén Darío, a quien había reconocido de manera casi instantánea como un modelo. Junto con otros de sus compañeros de redacción que también se habían acostumbrado a firmar con seudónimo unos textos que no siempre se

ajustaban a la demanda inmediata de la noticia del día (Julio Piquet [*Mario*], Mariano de Vedia [*Juan Cancio*], Bartolito Mitre [*Argos*]), Miró había podido leer con algún atraso –con la demora con que a veces se reconocen las verdaderas novedades– ese libro que Darío (para ellos, todavía, un pequeño y oscuro poeta centroamericano) había publicado en Chile. *Azul...* apareció en 1888, pero la noticia de su publicación solo fue advertida en Buenos Aires, vía España, a mediados del año siguiente. Más allá del itinerario que el libro de Rubén Darío recorrió por los diferentes países de Hispanoamérica antes de ser reconocido como un libro que apuntaba al futuro de la literatura en lengua española, es notable que su primera y más entusiasta recepción en esta ciudad se haya dado en el del diario que veinte años atrás había fundado Bartolomé Mitre; y no tanto en sus páginas como en el interior de la redacción. Era en ese espacio, más que en ningún otro en Buenos Aires, en donde había una cierta ansiedad por reconocer lo que estaba sucediendo en la literatura actual. Frente a los hombres que se congregaban en las tertulias –concentrados en refinar la literatura existente reforzando su carácter nacional–, los periodistas Piquet, Payró, de Vedia, Mitre, Cantilo, pero incluso el administrador del diario, Enrique de Vedia, formaban una especie de vanguardia silenciosa que, a la espera de encontrar lo nuevo (y conociendo las novedades que venían de París), se había encontrado con Darío.<sup>182</sup> A Miró le tocó (y es probable que lo haya elegido él mismo) recibirlo en nombre del diario. Para esto llegó al puerto de Buenos Aires ese día.

Como muchas historias de amistad entre escritores, la de Rubén Darío y Julián Martel es una historia difícil de reconstruir: pocos datos, algunas anécdotas, unos pocos textos encontrados. Se sabe que hasta su muerte, en diciembre de 1896, Martel nunca dejó de admirarlo, a veces de manera desmedida. Roberto Payró sugiere que esa amistad se desarrolló bajo el influjo de la bohemia y que estuvo al

---

<sup>182</sup> Roberto Payró recuerda las distintas reacciones de los miembros del núcleo más íntimo de *La Nación* (incluyendo al propio Mitre) ante las inquietudes que despertaba la presencia de Darío en el diario. Entre ellos aparecen Bartolito y Emilio Mitre (este último se declaraba “incompetente”), Enrique de Vedia, quien para defender a Darío “sacaba a relucir todos los más modernos escritores franceses, partiendo de los Goncourt”, y Julio Piquet. Sobre este último Payró recuerda que “apabullaba donosamente con sus sales áticas, al que se permitiera poner en duda el genio que él había descubierto y que el mundo había de reconocer y aclarar pocos años más tarde” (Payró 1952: 63).

borde de la ruptura, como si la hubiera acechado un cierto desborde. De acuerdo con Payró “José Miró fue el magnífico y magnánimo heraldo de Rubén”, a tal punto que “llegó a reñir a brazo partido, dando y recibiendo mojicones” por él. Sin embargo, continúa Payró, “como la de Rimbaud y Verlaine, su grande amistad tuvo un entreacto violento... que, por fortuna, sólo fue un entreacto”:

Reconciliados en el fondo, antes de la riña, después de la riña, yo tuve el placer de acelerar esa “emulsión” mediante una copa de champagne, acompañado esa noche por Leopoldo Díaz y otros contertulios habituales o accidentales, en la cervecería de Lucio, que era nuestro jardín de Academos (Payró 1952: 64).

Aunque esta anécdota que se cierra en el escenario bohemio de la cervecería forma parte de la evocación de Darío, introduce un dato sobre el carácter de Martel que formó parte de su imagen de escritor: una inestabilidad que al parecer lo llevaba de la profunda melancolía al exceso de vehemencia. En este sentido, no es menor que haya sido la tuberculosis, una enfermedad que se creía regida por esta clase de ritmo pasional, la que terminó con su vida. No porque existiera una relación real entre una y otra cosa sino porque quienes aportaron a la construcción de su imagen vieron en su muerte las señales que en el pasado lo mostraban como *artista*.

Se sabe que la tuberculosis fue por mucho tiempo una enfermedad rodeada de poderosas metáforas que, además, con el romanticismo, terminó de consagrarse como la enfermedad de los poetas. En la Argentina, a lo largo del siglo XIX no parece haber arraigado tanto esta asociación (casi no había poetas); y para los años de la muerte de Miró, cuando esta enfermedad ya no solía mencionarse en público aunque los síntomas la volvieran evidente, esta idea casi había desaparecido de la literatura europea.<sup>183</sup> De hecho, para estos años en Buenos Aires (como en las

---

<sup>183</sup> La idea de que la tuberculosis era una enfermedad atractiva, que otorgaba una apariencia de superioridad espiritual empezó a debilitarse en Europa ya en la segunda mitad del siglo. Susan Sontag, quien considera que “la romantización de la tuberculosis constituye el primer ejemplo ampliamente difundido de esa actividad particularmente moderna que es la promoción del propio yo como imagen” (Sontag 2003: 35), da cuenta de la progresiva extinción del imaginario que lo asociaba directamente a la poesía: “Gradualmente, el aspecto tuberculoso, símbolo de una vulnerabilidad atrayente, de una sensibilidad superior,

grandes ciudades europeas) ya se trataba de una grave preocupación sanitaria que en todo caso se vinculaba las dificultades no resueltas de la vida urbana y a las sociedades en decadencia (Armus 2007).

El desborde pasional podría explicarse póstumamente por su enfermedad (aunque no se la nombrara); pero además de la tuberculosis, en la imagen de Martel se destacaba una especie de confusión entre literatura y vida que periódicamente, en la Argentina, parece haber sido necesaria. Como si alguien hubiera tenido que sufrirla para que los otros pudieran nombrarse a sí mismos como escritores.

Algo similar había sucedido con Matías Behety, a quien Miguel Cané tomó como un testimonio de las condiciones de posibilidad que permitían o no encarnar la figura de escritor en el ochenta. No casualmente Behety, esa leyenda, y Martel convocaron los dos el nombre de “bohemia”. El caso de Behety fue más claro quizás porque su condición de bohemio se apoyó en el contraste con Cané; un contraste que él mismo entendió como la consecuencia de una trayectoria desviada. Behety fue un raro *avant la lettre* no por lo que dejó escrito sino por todo lo que no escribió; y lo fue sobre todo para quienes, aunque alcanzaron a escribir tan “seriamente” como lo deseaban (tanto como para convertirse en autores), no llegaron a ser escritores.<sup>184</sup> En la economía simbólica que rodea al escritor desde el romanticismo, a veces más importante que lo escrito son las acciones, que suelen provocar la confusión entre una intención y una obra. Aunque esa obra se sepa inexistente, la acción (generalmente velada en un anecdotario de decadencia física y moral), la intención y el cuerpo alcanzan a cubrir lo que falta para hacer un nombre de escritor. Matías Behety fue la promesa de los hombres del ochenta como Emilio Becher sería la promesa de los del novecientos (Altamirano y Sarlo 1997). Son dos casos en los cuales dos generaciones cumplen con el requisito de tener su escritor malogrado. Cronológicamente en el medio entre uno y otro, a pesar de haber escrito una novela exitosa Miró alcanza a representar al artista muerto joven que sólo llega a serlo porque la muerte misma ratifica el futuro nunca consumado. Generalmente esto se

---

fue convirtiéndose en el aspecto ideal de la mujer, mientras que los grandes hombres de la segunda mitad del siglo XIX engordaron, fundaron imperios industriales, escribieron cientos de novelas, libraron guerras y expoliaron continentes” (36-37)

<sup>184</sup> Sobre Matías Behety y la importancia de su figura para la imagen del artista bohemio, ver Pastormerlo 2009 y Ansolabehere 2014.

da sin necesidad de que aquello que sí deja escrito el sujeto en cuestión alcance un valor semejante al de aquello que supuestamente anidaba ese futuro. Sin embargo, no hay que subestimar lo que había dejado Martel, algo que en principio aparece demostrado en el hecho de que su única novela nunca deja de aparecer en las evocaciones.

*La Bolsa* es, además de una de las pocas novelas de la época escritas en Argentina de ese entonces que todavía pueden leerse, una obra que cristaliza algunas imágenes centrales para la definición del escritor y de las prácticas literarias en un lugar que todavía atrasaba cincuenta años en literatura. Puede ser que el periodista Miró haya echado mano de algunos lugares comunes, pero lo hizo bien. Esto es algo que reconoció Darío.

Martel utilizó algunos lugares comunes que la literatura europea había dejado atrás unas décadas antes; pero su mérito fue haberlos reunido con la oportunidad: ese momento de desconcierto general que rodeó a la crisis del noventa. *La Bolsa* se lee como anticipación aunque haya sido publicada cuando todos sabían de la existencia de la crisis. Pero como no solamente todos en Buenos Aires sabían del krack económico sino que lo habían experimentado (y todavía, en muchos casos, lo estaban haciendo), la novela funcionó perfectamente como algo que todos esperaban: una suerte de *lección* ejercida por la literatura. No es otra cosa lo que Martel quiere hacer en la famosa escena del desfile de carruajes hacia Palermo, donde el poeta pobre (un “visionario”) observa a la burguesía porteña caer “en el abismo”. La lección está ensamblada sobre la moral dominante de la época y en esa lección, el poeta es el que advierte sobre los riesgos de la especulación, el que *ve* la catástrofe. Lo que nos dice esa escena es que no puede haber otro que advierta porque no hay nadie más que haya quedado afuera.<sup>185</sup>

Ante la crisis del noventa –en su aspecto económico-financiero pero también en el dominio de la moral que había alcanzado a la política–, muchos de los estupefactos comentaristas que atinaron a explicar el fenómeno coincidieron

---

<sup>185</sup> Según la lectura de David Viñas, *La Bolsa* representa la ciudad de la crisis como caos y “promiscuidad” desde una visión totalizadora: no hay culpables porque todos los son. Sin embargo, “el caos de una novela solo se logra con la inclusión permanente del autor” que será “el único al margen, el no complicado, el lúcido, el que se ha segregado, el irritado y tierno fiscal”. Según Viñas, el “poeta pobre” es un “inequívoco alter ego” de ese autor o narrador (“Martel y los culpables del 90”, en Viñas 1964: 231-255)

precisamente en esto: que había que reconocer que “todos” eran responsables. Por supuesto, “todos” refería especialmente a los miembros de uno y otro sector de la política y de los altos negocios, a propios y ajenos dentro del sector dominante, aunque crónicas periodísticas y ficciones insistieron en presentar la “fiebre” bursátil como un fenómeno colectivo que había atravesado las divisiones sociales.<sup>186</sup> En *La Bolsa* Martel reconoce la oportunidad porque reconoce que no se percibe un afuera desde donde juzgar a los responsables (y, en algunos casos, al mismo tiempo víctimas) de la crisis. No hay un afuera de “la sociedad”. A esta afirmación, la novela ofrece una respuesta favorable a la figura moderna del escritor. En la ficción, en el poeta puramente ficticio de *La Bolsa*, Martel encuentra ese afuera supuestamente inexistente y al hacerlo refuerza la “ficción” o el mito del escritor en la realidad. Lo hace ubicando al escritor en ese margen desde el cual ejerce su crítica hacia la burguesía.

La clave de la efectividad de esta escena se encuentra en la misma marginalidad que suele ponerse en primer plano en las explicaciones sobre la bohemia. En un lugar como Buenos Aires, el solitario poeta de *La Bolsa* ocupa humildemente el puesto vacante de esa “elite marginal” de la que habla Nathalie Heinich (2005) para referirse a la paradójica posición de los artistas. Para sus compañeros de redacción –escritores, aspirantes a escritores o periodistas influyentes e inquietos que manejaban el registro del diario moderno y se ubicaban a la vanguardia por sus intereses culturales– Martel fue un bohemio. Las razones apuntan a su carácter “romántico”, a sus costumbres y a su relación con la poesía; pero buena parte de la bohemia de Martel se explica por la crisis y por su lectura de

---

<sup>186</sup> Me refiero tanto a las novelas de la crisis (además de *La Bolsa*, *Horas de fiebre* de Segundo I. Villafañe y *Quilito* de Carlos María Ocantos) como al extendido corpus de ensayos de la época. Un notorio ejemplo de esta interpretación que se abstiene de depositar la responsabilidad de la crisis en un determinado grupo social es *Dos novelas sociológicas* de Ernesto Quesada. El autor aprovecha las novelas de Ocantos y Martel para escribir sobre el fenómeno ensayando un análisis comparativo con otras crisis a nivel mundial y buscando, por ende, ubicar a la Argentina en un estadio del capitalismo pasible de interpretarse a través de leyes sociológicas. Si bien Quesada intenta distanciarse de otros comentaristas, el efecto que produce su perspectiva científicista coincide con los discursos que apuntaron a identificar la crisis como una enfermedad que había afectado a un sujeto colectivo identificado con la nacionalidad. (Quesada, Ernesto, *Dos novelas sociológicas*, Buenos Aires, Imprenta de Jacobo Peuser, 1892).

la crisis. Cuando Miró escribió *La Bolsa* la moral que lo guiaba ya estaba hecha, establecida. Fue el uso de esa moral lo que le permitió elevar al escritor como un tipo de autoridad hasta entonces inexistente en el país. Al menos en el plano imaginario, ese sujeto contrapuesto al materialismo reinante empezó a cobrar entidad no porque se creyera en un personaje de ficción sino porque la ficción –al montarse sobre una experiencia cercana– le otorgaba a ese personaje cierta realidad, lo hacía posible. Cuando poco más tarde entró en escena Rubén Darío este círculo se empezó a cerrar.<sup>187</sup>

A pesar de las diferencias entre ambos (sobre todo en lo que respecta a la calidad de su escritura), Darío y Martel se complementaron. Podría decirse que en distintos momentos Darío tuvo sus “dobles” (Gómez Carrillo, Alejandro Sawa, con quienes tuvo también sus “entre actos violentos”), y que en esta etapa –sus dos primeros años de Buenos Aires– ese *otro* suyo fue Martel. Pero en este juego de dobles Darío siempre contó con una asimetría, que en este caso se expresa de este modo: mientras que Martel se encontró con la figura de escritor moderno en los versos de Darío, Darío la observó en el cuerpo de Martel. De otro modo no hubiera podido ver en su amigo a un representante de la nueva y melancólica aristocracia que él mismo quería representar. La pobreza y la marginalidad, pero también una distinción constitutiva que se colocaba en el extremo opuesto del craso materialismo burgués eran componentes de esta aristocracia con los que cumplía la figura de Miró.

Si es que Martel no creyó que el poeta de su novela era él mismo (aunque sabemos que así lo imaginó), algunos de sus amigos insistieron en alentar esta identidad. Vale la pena repasar la escena: allí, el “pobre poeta que ha tenido que abandonar la buhardilla donde se moría de hambre y de frío, para envolverse en la ‘capa de pobre’, en un rayo de sol”, esa “futura gloria de las letras americanas, cuyos versos nadie lee porque la Bolsa no da tiempo para ello”, mira, “sentado en un banco, y por debajo del ala enorme de su chambergo de bohemio [...] los

---

<sup>187</sup> En una lectura que va en este mismo sentido Alejandra Laera afirma que “cuando Darío llegó a Buenos Aires vino a encarnar un conjunto de rasgos que, aunque no terminaban de diseñarse con claridad, ya estaban en el imaginario y se atribuían a la imagen del poeta moderno, el artista”. Y vinculándolo también con Martel concluye: “En Darío, en definitiva, se realiza el poeta proyectado por Martel en su ficción del dinero de los años noventa” (Laera 2014: 128).



esplendores de aquella bacanal fastuosa, y su mente visionaria, enamorada de la antítesis, le presenta un cuadro pavoroso” (Martel 2013: 165-166). Miró no era un poeta pobre que vivía en una buhardilla por el sencillo hecho de que esto era imposible en Buenos Aires. Pero era, al menos para sus biógrafos contemporáneos que eran sus amigos y compañeros de redacción, un periodista que trabajaba a destajo para mantener a su madre viuda y a su hermana; alguien que no tenía más biografía que esta, con excepción de un dato negativo: por su apellido, podría haber nacido en cuna de oro. Pertenecía a una familia de ricos, pero formaba parte de la rama empobrecida de esa familia “aristocrática”. Como si se tratara de compensar simbólicamente este maltrato o infortunio material, Miró se dedicó por entero a la poesía, lo que quiere decir no tanto que escribió como que *vivió* o intentó vivir como un poeta. No importa si sus versos eran malos, si (como lo sugieren los propios testimonios) sobreactuaba su condición de escritor. Quienes lo rodeaban alimentaron su conducta: hiperestesia, extrema sensibilidad, pesimismo. Aunque esos datos sobre el carácter y la vida de Martel ya aparecían aquí y allá sugeridos (en las referencias dispersas en las mismas páginas de la prensa, pero también en algunos de sus propios textos)<sup>188</sup> la leyenda se completó con su muerte. Esto nos lleva nuevamente a la tuberculosis.

Poco quedaba de lo “interesante” de esta enfermedad como “enfermedad del individuo” que había sido aprovechada por el romanticismo (Sontag 2003: 37). El caso de Martel es particular porque en su corta vida (cortísima si se considera sus años de periodista y escritor) casi siempre se transparentaron los “rasgos” de la tuberculosis que, anacrónicamente, terminó de definirlo como poeta. De acuerdo con Susan Sontag, la tuberculosis es “una enfermedad del tiempo: acelera la vida, la pone de relieve, la espiritualiza” (2003: 21). Cuando Julián Martel murió a los veintisiete años terminó de “espiritualizarse”, pero antes de que las necrológicas mostraran esto ya se lo veía como afectado por la desmaterialización. Que en los últimos años de su vida el seudónimo con el que firmó todos sus textos literarios o

---

<sup>188</sup> Pocos meses antes de su muerte, Martel publicó un texto titulado “Holgazanes y activos” que se lee como una especie de justificación de su carácter triste e inactivo opuesto al del hombre práctico. Allí, el holgazán, “muerto vivo”, escéptico y marginal, suicida, es el artista incomprendido en la sociedad materialista, el que desprecia el triunfo fácil. El texto fue publicado en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 11 de octubre de 1896.

referidos a la literatura haya reemplazado al nombre de Miró puede ser interpretado como uno de sus signos; pero esta desmaterialización se concretó también en los últimos meses de Martel, que sus compañeros observaron como abandono de la literatura y de la vida.<sup>189</sup> Sontag también indica la pobreza como una condición instalada en la imagen de la enfermedad. Si bien en Martel esta condición pareció revelarse sobre todo a posteriori, su pobreza se expresó también en vida y no sólo en su asociación con el “poeta pobre” de la novela. Es el caso tan particular de José Miró, heredero sin fortuna, pero también del novelista cuyo éxito no alcanza más que para ejemplificar la imposibilidad de vivir de la literatura. Sin embargo, hay en este caso un elemento que no se puede soslayar. Se trata de que “Julián Martel” había nacido de un periodista. En estos años, la pobreza del escritor sólo podía medirse por la pobreza del periodismo. Es decir: aunque no todos los periodistas eran escritores, todos los escritores (en el sentido excluyente que empezaba a tener esta palabra) eran, por necesidad, periodistas.

Todos estos rasgos reaparecen dos años después de su muerte, cuando uno de sus compañeros de *La Nación*, en el prólogo a una nueva edición de *La Bolsa*, hace un llamado “A los amigos de Julián Martel”. Allí, después de afirmar que “estamos en deuda con su memoria” y de recordar los méritos de la novela, Julio Piquet propone que se erija un busto de Martel:

Seguro de que no sufro una ofuscación engendrada por el afecto, y convencido de que las capitales cultas son aquellas que rinden homenajes

---

<sup>189</sup> Martel se había retirado a La Rioja (donde lo encuentra el futuro historiógrafo de la literatura argentina Ricardo Rojas) por recomendación de sus médicos, es decir, a causa de la tuberculosis. En esos meses, su firma no volvió a aparecer en las páginas de la prensa salvo en contadas ocasiones, y muchos interpretaron que esta era la última etapa de un proceso de abandono. Esta idea aparece por ejemplo en la silueta firmada por Jorge Ocampo en julio de 1896. El autor de esta nota habla de “su alejamiento y su voluntario retiro de todo centro donde la vanidad del talento se halaga y conquista nuevas coronas”. Y después: “Si recorremos con nuestra memoria recuerdos piadosos de otra edad, encontraremos repetidos estos casos típicos de organizaciones exquisitamente impresionables –fatalmente tristes, como dice Alfredo de Musset– para quienes los heraldos de la gloria, el aplauso arrebatado a la multitud, la solicitud enajenada de las gentes, son un motivo de padecimiento nuevo, un doloroso desencanto –y se alejan entonces como si la deidad que ellos enamoran no fuera prestigio de esta vida, sino creación ideal que debe buscarse en mundos soñados”. “José Miró (Julián Martel)”, en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 12 de julio de 1896.

igual a los héroes que a los poetas, inicio la idea de elevar un monumento a la memoria de Julián Martel.<sup>190</sup>

Hasta entonces, no había ninguna estatua de un poeta en Buenos Aires; como lo sugeriría Rubén Darío, solo generales y doctores. Desde ya que el proyecto de Piquet no prosperó, pero el simple hecho de que esto se haya pensado habla ya de las transformaciones que en estos años atravesaba la identidad social del escritor. Ahora bien, es importante observar cuáles son los argumentos que justifican su propuesta además del cariño hacia el amigo; y por otra parte, qué es lo que implica que fuera Piquet, es decir un periodista, un calificado trabajador de la prensa pero periodista al fin (y no un escritor), el promotor de esta idea. Si bien no sabemos cuántas adhesiones recogió ni conocemos en detalle cada una de las respuestas por parte de los “amigos” de Martel, sí conocemos la respuesta de Rubén Darío.<sup>191</sup>

El breve texto publicado en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada* está escrito con una prosa característica de las notas más “artísticas” de Darío. Allí aparecen, al mismo tiempo que una evocación del amigo, una nueva evaluación de la novela de Martel y un reajuste de los rasgos que componen su figura de escritor. Todo esto confluye en una sutil e indirecta rectificación de las ideas que sostienen el proyecto de Piquet. “Yo no sé si es una obra maestra”, había dicho este en dos ocasiones refiriéndose a *La Bolsa*; sin embargo, es “la mejor novela argentina”. Es esto lo que, según Piquet, le daba a Martel “títulos sobrados para que su nombre no caiga en el olvido”. Así, para justificar la erección del busto, se apoyaba en los méritos de esta obra escrita por un “muchacho de veintidós años”. Sin embargo, es aquí en donde surge una dificultad que Darío parece detectar. Se trata de que, para cumplir con su propósito, el monumento debía ser una evocación del poeta. Es decir: del poeta y no del novelista, en tanto era la poesía la que permitía representar

---

<sup>190</sup> Julio Piquet, “A los amigos de Julián Martel”, en *La Bolsa (Estudio social)*. Segunda edición, Buenos Aires, Imprenta artística Buenos Aires, 1898, pp. V-XI. Piquet se encarga de recordar que esta segunda edición se debe “al más tierno y piadoso de los afectos, el de la madre inconsolable”.

<sup>191</sup> En la nota que escribió a propósito de esta segunda edición de *La Bolsa* para el diario dirigido por Vega Belgrano, Lugones también se manifestó a favor de esta idea: “Julián Martel”, *El Tiempo*, 16 de octubre de 1898 (en Lugones 1963: 75)

cabalmente el tipo de consagración al arte que la estatua buscaba colocar en el escenario de la ciudad. Es en este punto que se revela el peso de una imagen de escritor que se había tramado de una manera particular con su obra; porque, evidentemente, no era la poesía la que justificaba que fuera Martel la figura elegida sino la novela en la cual había ubicado a su poeta. Para fijar el emplazamiento del busto, Piquet no solo transcribe una vez más el fragmento más citado de esta obra sino que vuelve a glosarlo:

El sitio en que aquel debiera erigirse lo ha indicado él mismo en el mejor capítulo de su obra. [...]

En este capítulo Martel evocó en la descripción de un desfile a Palermo, la crisis suprema que acarrearía la “fiebre de progreso”, y por uno de esos caprichos propios de los artistas sensitivos, se describió a sí mismo en el personaje que figura como espectador del cuadro. [...]

Allí, en la vuelta de los jardines de la Recoleta, bajo los árboles y entre las flores, allí debe el artista realizar en la piedra la imagen que trazara el poeta, colocándole en la misma actitud que a él le plugo atribuirse, viendo la fastuosa avalancha de carruajes precipitarse en el abismo... (Piquet 1898: XVIII).

Al dar por descontado que el “poeta joven, alto, enlutado, de fisonomía triste y resignada” de la novela es el propio Martel, Piquet prolonga una confusión entre ficción y realidad que había sido posible gracias a una representación de la crisis tramada en la “experiencia finisecular” (Laera 2014: 102). Si bien al hacerlo no hace más que reproducir el movimiento realizado por el mismo Martel, quien había combinado dos figuraciones (la del novelista que escribe para el folletín de un diario y la del poeta que se mantiene ajeno a la circulación del dinero),<sup>192</sup> la idea pone en

---

<sup>192</sup> Dice Laera: “De este modo, las dos figuraciones de Martel, el que escribe novelas y el que escribe poesía, se juntan y se separan en un solo movimiento que intenta resolver la contradicción: porque es el novelista, que escribe sobre el dinero pero a la vez cobra por escribir, el que representa en esa misma novela al poeta que se ha mantenido ajeno a su circulación (aun cuando algunos poemas también pueda verse en los diarios). La figura del poeta compensa, en cierto modo, la figura del novelista que el escritor representa al publicar *La Bolsa* en el folletín de un diario” (Laera 2014: 115).

crisis esta imagen cristalizada que lo había acercado al imaginario del artista moderno. No se trata únicamente de que Miró/Martel había publicado apenas unas pocas poesías (malas, por otro lado), lo que no parecía suficiente para hacerlo merecedor de un monumento. Se trata, sobre todo, de que la justificación de Piquet no logra salir de los límites de la novela aunque el escritor sea para él “el poeta” y no dude en entender a este personaje como una autorrepresentación de su autor. Sutilmente, el texto de Darío expone este desajuste entre dos figuraciones que se ha tornado contradicción. Es esto lo que explica que el nicaragüense acepte e incluso promueva la idea del monumento sin dejar al mismo tiempo de afirmar las limitaciones del autor de *La Bolsa*.

Contando ésta, Darío mencionó a Martel en tres ocasiones. En todas se cuidó de hablar de él como un “bohemio” en uno de sus sentidos más corrientes, es decir como un escritor aficionado a la vida nocturna, reconocible por el desaliño de su vestimenta, que compartía con sus pares una orgullosa pero limitada marginalidad. En todo caso, fue el mismo Darío uno de los que más contribuyó a espiritualizarlo reforzando la idea de su pertenencia a una aristocracia del arte (para lo cual insistió en el paradójico destino que le había tocado a José Miró). Sin embargo, en la nota motivada por el prólogo de Piquet Darío utilizó, al igual que en su despedida, la palabra *raté* y depositó en su uso una carga de ambivalencia semejante a la que puso sobre la idea de que *La Bolsa* era un *pastiche*.<sup>193</sup> Darío sabía muy bien que, con algunas prevenciones, estas dos palabras se volvían positivas en el contexto literario americano. En París, *raté* significaba sobre todo eso, un escritor *fracasado*, alguien que pertenecía oscuramente al proletariado intelectual sin llegar nunca a destacarse; en Buenos Aires y al ponerse entre signos de pregunta, permitía imaginar un talento y una intención cuyo fracaso se debía naturalmente a la incomprensión. Del mismo modo, según lo venía a sugerir Darío, ese *pastiche* de Daudet que era *La Bolsa* era un mérito, un logro formal no tan frecuente en el pobre panorama de la novela

---

<sup>193</sup> En su texto de despedida leído en el entierro de Martel, Darío había dicho: “Por eso, por tu corazón y talento, yo te defenderé y amaré tu memoria puesto que re comprendí! ¡*Raté!* Dirá una conciencia: y mi corazón clamará: ¡Haced *La Bolsa!*” (“Julián Martel”, *La Nación*, 10 de diciembre de 1896).

americana, aunque no más que eso.<sup>194</sup> Como si se tratara separar al amigo, a quien podía recordar como un enamorado del arte que “sabía pasear [su] figura pálida y noble entre las medianías” de su novela, y con esto repartir los lugares que les correspondían al escritor real y al escritor imaginario, Darío buscaba poner las cosas en su lugar. Lo notable es que se inclinara precisamente por este último para afirmar la condición de artista de Martel.

En el “recuerdo monumental” Martel podía ser “aquel triste caballero del país de Bohemia”; alguien que representaba al poeta a condición de que en lugar de su obra se pusiera en primer plano el destino paradójico de quien había muerto en plena juventud. Es decir que el *artista* Martel solo aparecía por la vía de una marginalidad que se confirmaba en ese destino. Darío lo condensa hábilmente en la ironía que habría marcado la vida de Martel: “Entre las tradicionales hadas que rodearon su cuna, una se llamaba por cierto *Eironeia*. Ésa fue la que le puso en el talento la limitación, en la aristocracia la pobreza, en el amor la timidez, en su juventud la enfermedad, y en su renombre la duda”.<sup>195</sup> Aunque se guarda muy bien de utilizar la palabra *fracaso*, todos los términos que introduce Darío para mencionar aquello que le había sido negado a Martel (es decir el talento, la aristocracia, el amor, la juventud y el renombre) apuntan en ese sentido. Si esto no le impide sumarse a la idea del monumento es porque, a diferencia de Piquet, quien encuentra en Martel más bien un paradigma de los nuevos escritores surgidos en el ámbito del periodismo, Darío parece confiar en la eficacia de un relato que en el ámbito francés había funcionado como un “mito fundador” del estatuto del artista, “constructor de vocaciones, creador de realidades” (Heinich 2005: 39). Darío sabía muy bien que ese mito tenía tanto una versión idealizada en la cual la marginalidad y la pobreza podían procesarse alegremente como una circunstancia de la juventud, como una versión más realista y hasta sórdida en la cual estos rasgos que definían al artista en contra de la vida burguesa terminaban por traducirse en resignación y fracaso. Para tomar las palabras de Heinich, Darío conocía el “encanto” de la

---

<sup>194</sup> “Mi pobre y brillante amigo Julián Martel realizó el plausible esfuerzo de *La Bolsa*, obra llena de talentos, de promesas, de vida, pero pastiche” (*España contemporánea*, Paris, Garnier hnos., 1907, p. 335).

<sup>195</sup> “Julián Martel y *La Bolsa*”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 27 de marzo de 1898.

bohemia tanto como su versión “desencantada”. Esta última versión se ajustaba mejor a alguien que, como Martel, si había encontrado un éxito medido a través de una novela, había encarnado sobre todo la privación material y la pérdida de los ideales. En realidad (como lo prueba la versión ingenua e inverosímil de la bohemia narrada por García Mérou) esta versión respondía mejor a la figura del escritor que todavía estaba por completarse en Argentina.

## Capítulo 6

### Rubén Darío y la imagen del escritor



Entre la serie de retratos publicados en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, la imagen de Darío que apareció el 18 de agosto de 1896 se distingue por varias razones. En primer lugar, no se trata de una fotografía sino del dibujo de Eduardo Schiaffino que apenas dos meses más tarde serviría como base para la tapa de uno de sus libros fundamentales en su campaña de promoción de la figura del escritor moderno: *Los raros*. Como una anticipación de esa tapa que, por su



extrañeza, provocaría la crítica de Paul Groussac,<sup>196</sup> el dibujo del rostro del poeta se inscribía en la revista ilustrada, al alcance de los lectores burgueses, según un eje de semejanzas y diferencias. Colocado en el centro de una página de Luis Berisso titulada sencillamente “Rubén Darío”, este retrato se incorporaba a lo que los lectores ya estaban en condiciones de reconocer como una fisonomía de la vida literaria de Buenos Aires; es decir: una “silueta” conformada por los rasgos singulares de diferentes individuos que, por un proceso de acumulación de nombres propios y de fusión de las particularidades de cada uno de los rostros, daba cuenta de la existencia de una comunidad de escritores. Ahora bien: como si buscara responder al principio de representación de esa imagen colectiva, Darío se aparta del dispositivo común y, en lugar de entregar una fotografía suya como el resto de los protagonistas, hace que debajo de su nombre aparezca el retrato de un artista. En este punto aparece el segundo rasgo de esta diferencia, porque la disposición de Darío respecto del retrato como artefacto cultural despierta una serie de preguntas que llevan a revisar toda la serie: ¿qué significa posar para una foto?, ¿implica esto alguna diferencia con esa especie de contemplación a la inversa que se desprende del retrato artístico?<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> En su crítica a *Los raros* publicada en *La Biblioteca* y reproducida más tarde en *La Nación*, Groussac no se limitó a atacar el contenido de este libro al que caracterizó como una “reunión intérlope”. Además, al enfrentarse con los “pseudos-talentos decadentes” que, según él, Darío habría mezclado con los verdaderos poetas, utilizó hábilmente el argumento de que aquellos acostumbraban transferir “la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos”. Y continuaba: “A este propósito, séame lícito reprochar al Sr. Darío las pequeñas ‘rarezas’ tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento en el tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión...” (“Los Raros. Por Rubén Darío”, *La Nación*, 25 de noviembre de 1896). Cabe aclarar que la tapa diseñada por Schiaffino para la primera edición de *Los raros* difiere bastante de este dibujo que le sirve de base. Tal como la describe Laura Malosetti, en esa tapa “[e]l título y el nombre de autor aparecían entrecruzados en vertical y horizontal, con letras de fantasía enmarcando una imagen extraña, sin cuello, de Rubén Darío” (Malosetti Costa 2001:410; la reproducción de la tapa en p. 347).

<sup>197</sup> Sigo en este punto las reflexiones de Jean-Luc Nancy (2006), quien define al retrato como aquel cuyo objeto es “el sujeto *absoluto*: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad” (11). Siguiendo esta definición fundada en la autonomía del retrato pictórico, Nancy afirma que “[e]l estado civil del retrato es su estado figural”, y en este sentido deja de lado todo aquello que podríamos incluir en el terreno del retrato de identificación, es decir aquel que “se hace referencial e individualizador (retrato para el reconocimiento -en todos los sentidos del término- de la posteridad, el pueblo, la familia y hasta la policía, como ocurrió más de una vez)” (24). Para el autor, la particularidad

Más allá de que la representación proveniente del retrato fotográfico conlleva –tanto como la pintura y el dibujo– una serie de mediaciones (culturales, perceptivas, institucionales) que la apartan de ese carácter de pura inmediatez con la cual se la imaginó en un principio, hacia finales del siglo XIX se conservaba todavía la impresión de que la persona fotografiada no hacía más que entregarse al registro impersonal de la técnica. Como un gesto inseparable de su carácter de evidencia, la adjudicación de la responsabilidad de las imágenes a los procesos mecánicos y químicos que intervenían en su ejecución otorgaba al retrato fotográfico la condición de un resultado desprovisto de intención humana.<sup>198</sup> Cuando alguien se disponía a ser fotografiado, no se entregaba a la habilidad de una persona, o sólo lo hacía esperando que ella pudiera cumplir con mayor o menor pericia una serie de procedimientos previstos de antemano. Como vimos más arriba, en el caso de las revistas ilustradas esta concepción modeló desde el principio (incluso cuando todavía no se podía ofrecer una reproducción precisa del retrato) la aspiración de colocar ante la mirada de los lectores un objeto definido por su precisión referencial, esto es, un retrato de reconocimiento, consagrado a una semejanza cuya promesa podía cumplirse en el exterior de la imagen. Los retratos de escritores que vimos hasta aquí no escaparon a la ley general que se basaba en esta presunción de transparencia; y un hecho que se desprende del carácter comercial de las fotografías que se reprodujeron en *Buenos Aires* es que su publicación provenía de una demanda directa de los responsables de la revista,

---

ontológica del retrato es que se organiza alrededor de la mirada: “Antes que cualquier otra cosa, el retrato mira: no hace más que eso, y en eso se concentra, se envía y se pierde. Su ‘autonomía’ reúne y aglutina el cuadro, el rostro todo, en la mirada: ella es la meta y el lugar de esa autonomía” (70).

<sup>198</sup> Esta creencia tiene su propia evolución, y para hablar de la técnica como responsable de la imagen fotográfica es necesario haber pasado por una primera instancia. Paola Cortés Rocca aborda la comprensión de la fotografía como una “representación sin sujeto” remontándose a las ideas expuestas por Fox Talbot en *The Pencil of Nature* (1844) según las cuales es la naturaleza quien imprime las imágenes, y al nombre que Niepce y Daguerre otorgaron a su procedimiento: heliografía (escritura solar). “Así, en la imagen fotográfica pareciera que es el sol y no el fotógrafo el que, a través de una técnica particular, compone lo retratado. La técnica reafirma esta creencia inicial poniendo ante los ojos del espectador una serie de procedimientos técnicos, tan aparatosos e inexplicables que opacan la participación de toda subjetividad en la foto” (Cortés-Rocca 2011: 25) Por su parte, Annateresa Fabris 1998: 13) dice acerca del daguerrotipo que “[p]roporciona una representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade”.

satisfecha por los protagonistas con la entrega de un ejemplar de su rostro que éstos tenían ya a disposición, posiblemente en formato de tarjeta de visita. Es decir que, en paralelo con la objetividad de la ciencia a la que se confiaba la “reproducción” de la propia identidad, aparecía este otro mecanismo por medio del cual el rostro adquiriría un estatuto público que en realidad ya estaba implícito en la imagen.<sup>199</sup> La propiedad, en todos los sentidos de este término, intervenía en este proceso: como dueño absoluto de la imagen, el retratado la cedía para su publicidad; pero este movimiento afirmaba la propiedad de sí que allí se inscribía desde un principio.

Ahora bien, mientras que la fotografía, por lo general, no abre la pregunta por el operario (de una máquina), la pintura o el dibujo siempre apunta a un origen en el que se esconde la mano del operador. En el retrato de Darío esto es fundamental, precisamente porque allí el artista no pretende disimularse. Por el contrario, queda al descubierto, señalado; incluso en su reproducción, el nexo entre el dibujo y el cuerpo del artista aparece a la vista del público. En el borde inferior derecho de la imagen, en el límite de ese fondo sobre el que se destaca la cabeza del poeta se lee: “A Rubén Darío”; un poco más abajo el nombre del pintor (su firma) y en la línea inferior el año en que se realizó el dibujo: “1896”. Debemos preguntarnos: ¿qué significa este trazo personal que parece imponerse como una marca inseparable del retrato? ¿Cómo traduce la relación que da lugar a la imagen? Esta última pregunta encuentra una respuesta en el proyecto de modernización de las prácticas artísticas que, como vimos anteriormente, Schiaffino había desplegado en varios frentes.

En la cuarta y exposición anual del Ateneo, el pintor expuso su retrato de Darío.<sup>200</sup> Al presentar este dibujo, Schiaffino no hacía otra cosa que explicitar, en

---

<sup>199</sup> Sobre la intervención de lo público en los vínculos entre fotografía y vida privada, dice Luis Priamo: “El carácter específico de todo documento fotográfico contiene lo público – o lo social– de un modo casi ontológico. En toda experiencia de retrato fotográfico la lente de la cámara representa la mirada de los otros, el ojo social introyectado en nuestra sensibilidad y reflejos” (Priamo 1999: 280).

<sup>200</sup> La “Cuarta exposición anual y primera trienal”, inaugurada el 21 de octubre de 1896, fue el último de los salones organizados en el Ateneo antes de que se oficializara la creación del Museo de Bellas Artes, del cual Schiaffino sería el primer director. Este salón no tuvo el éxito, ni mucho menos la atención de la prensa, que habían tenido los anteriores. Si bien el retrato de Darío no fue una de las obras destacadas sí era una de las novedades, ya que la mayor parte de los artistas reconocidos (incluyendo al autor de esta obra) no agregaron mucho más de lo que habían presentado en las exposiciones precedentes.

un espacio sensible a las discusiones sobre la renovación estética que se estaba llevando a cabo en Buenos Aires, la relación productiva que había establecido con el poeta nicaragüense. Sin embargo, más allá de los aspectos institucionales que llevan a definir los vínculos entre la poesía y las artes plásticas que se establecieron en estos años, la presencia del nombre de Schiaffino en el retrato puede leerse en otra dimensión. Porque, además de exponer esta alianza con Darío en la superficie de la imagen, esta inscripción se incorpora a la identidad que allí se presenta. Lo hace, en primer lugar, provocando una desviación de la mirada, en tanto el nombre del pintor aparece con todos los elementos que se conjugan en la firma: su función individualizante, su efecto de presencia, su prominencia visual como signo personal y su fuerza de acto de lenguaje (Fraenkel 2008: 17). Ahora bien: si la firma de Schiaffino excede la función del nombre propio es porque, además, parece cuestionar la relación de exterioridad que se impone entre una obra y su autor. Es en este punto que aparece la condición de la firma moderna que, de acuerdo con Béatrice Fraenkel (2008: 20), hace que pueda ser considerada como una extracción de la huella del cuerpo del signatario.

Así rubricado, el retrato de Darío convoca una problemática muy diferente a la que podían plantear los rostros fotografiados del resto de los escritores. Concretamente, lo que pone en juego la firma del pintor en el retrato es la cuestión del *valor de autenticidad*, un elemento que aparece estrechamente ligado a la concepción moderna del artista y del escritor. Mientras que las fotografías que vimos hasta acá buscaban autenticar ante todo una identidad (la identidad civil de la persona, de la que depende su identidad como escritor), el rostro dibujado se desentiende de este propósito gracias a la mediación de la mano del pintor. Pero lo más importante de la diferencia que se impone con esa mediación es que ésta no se reduce simplemente a la condición humana detrás del dibujo (el artesano frente a la técnica pura de la máquina), sino que recae en el estatuto del artista entendido como una figura inserta en el marco de un sistema de valoración que se funda en lo que Natalie Heinich (2000; 2005) ha denominado el “régimen de singularidad”.

Heinich observa que a lo largo del siglo XIX la búsqueda de autenticidad comenzó a afectar progresivamente no sólo a las obras sino también a aquellos que las habían producido. A partir de entonces, los artistas serían cada vez más

considerados desde el punto de vista de la calidad de su persona. Esta extensión de las cualidades del producto hacia el productor abarcó tanto la “sinceridad” del acto artístico (aquello que por medio del control de la intencionalidad permite certificar la condición artística de la obra), como la exigencia de originalidad (el individuo singular, fuera de lo común, que produce una obra irrepetible) (Heinich 2010b: 4-5). Volviendo ahora a nuestro retrato, lo que se pone de manifiesto en la sustitución de la fotografía por el dibujo, en el juego de las firmas, de las personalidades y de los valores en el que nos introduce, tiene que ver con el reemplazo de un tipo de autenticidad (la identidad del sujeto retratado) por otro, afincado en el dominio del arte. De este modo, tal como se dispone en las páginas de *Buenos Aires*, el retrato de Darío da una vuelta de tuerca a la representación del escritor, por la cual esa exigencia de ser insustituible colocada sobre toda persona, y la necesaria individualización que le corresponde, deja de ser privativa de una silueta, de un rostro y de su correspondencia con una identidad civil. Se trata, en suma, de un cambio de foco entre dos sistemas axiológicos que lleva desde un valor socialmente y jurídicamente fundamental pero extrínseco al arte, al valor del propio arte que de este modo asume el espacio que ha dejado vacante la “autenticidad” del sujeto retratado.

Este desplazamiento de valores, que nos lleva a cambiar de dirección la mirada desde el rostro hacia la materialidad de una obra artística, es coherente con las operaciones por las que atraviesa la escritura de Darío en Buenos Aires. No se trata simplemente de que por medio de este retrato Darío se presenta a sí mismo como “obra de arte”, aunque este propósito se haga presente en la diferencia con que se inscribe en el conjunto. Además, el retrato abre una lógica por la cual los valores representados por la firma del artista (la autenticidad de la obra, su pertenencia al mundo del arte, su singularidad) se transmiten a la imagen de Darío y la potencian, acercándola a eso que Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy denominan una *iconografía del autor*: una virtualidad que, a medio camino entre el sentido (de un texto, de una obra) y la evidencia (de una imagen, de una fisonomía), durante el romanticismo temprano había comenzado a entrecruzarse como la singularidad de un autor, su propiedad inalienable, su “característica”. Este concepto, en el que se esconden las propiedades históricas que conforman la noción de autor consolidada

en el siglo XIX (originalidad, relación de propiedad material con el texto) buscaba orientar un trabajo de la crítica consistente en “*caracterizar* la virtud creadora propia de una obra determinada (*opus* singular o bien *corpus* de un autor), en discernir, extraer y recomponer los rasgos *característicos* y, en este sentido, el *carácter* singular de un autor”, del mismo modo en que se puede extraer lo distintivo de una persona de su rostro, su voz y su fórmula genética (Ferrari y Nancy 2005: 18). Al recuperar este concepto, Ferrari y Nancy insisten en señalar la cercanía de ese rasgo particular e inalienable que se proponía revelar la crítica romántica con la escritura en su sentido gráfico, es decir con “la impresión de un trazo propio, inimitable y cuya esencia característica impregna absolutamente la rúbrica última, es decir la *firma*...” (19). La firma expresa la aspiración a comunicar esos dos universos al parecer inconmensurables (“la obra” y “el hombre”) que se debaten en la imagen del autor entendida como *médium*.

La diferencia fundamental con que el rostro de Darío se inscribe en las páginas de *Buenos Aires*, más allá de una réplica al carácter familiar y comercial del resto de los retratos de escritor publicados en la revista, puede definirse por la tendencia del retrato a funcionar él mismo como firma. ¿O acaso al proponerse como un juego de espejos entre el rostro y el trazo del artista la firma de Schiaffino no se impone como el reverso de otra firma, la del mismo Darío, cuyo lugar es ocupado por el rostro? ¿O es que no hay en él, en su aspiración a convertirse en marca original, el testimonio de su orientación hacia una *escritura* reconocida y reconocible? Como veremos enseguida, la definición de Darío como escritor se apoya en buena medida en la singularidad de una escritura que se vuelve distintiva para los lectores de la prensa porteña.

El breve texto escrito por Luis Berisso para acompañar el retrato puede leerse en esta dirección. Porque, aunque nada dice en particular acerca de la especificidad de la imagen, sí nos advierte sobre las condiciones de posibilidad que hacen que en el rostro pueda “leerse” una escritura. Como si se tratara de registrar el “nacimiento” de Darío en el ámbito porteño, la silueta de Berisso retoma el artículo consagradorio de Juan Valera por medio del cual se había hecho conocido como poeta. Entre las citas ya para entonces recurrentes de este artículo sobre *Azul*... y de las noticias publicadas en *La Nación* en el momento de la llegada de Darío a la

Argentina, los motivos que estructuran esta semblanza aparecen como resultado de una especie de balance de sus tres años de residencia en Buenos Aires. Esos motivos son claramente tres: la originalidad, la singularidad y la rareza; y la prueba de la autenticidad de estas tres condiciones es el fracaso de sus imitadores. Berisso concluye:

El intelectual formó escuela. Tuvo imitadores. No considero, por cierto, en este número, a Ricardo Jaimes Freire y Leopoldo Lugones, pues tienen rasgos y sello profundamente personal. Sucedió lo que no podía menos que suceder: fracasaron. Los que en adelante sigan sus huellas sin penetrar sus procedimientos artísticos, fracasarán también, porque toda *imitación* en arte es detestable, y toda obra que no transparente una modalidad característica o un temperamento original no será duradera.<sup>201</sup>

No es casual que en esta reflexión Berisso utilizara algunos términos asociados a una crítica “figurativa” similar a la que Darío había ejercido en sus artículos de *Los raros*. En esta línea, la poesía verdadera se identificaba tanto con una firma como con una “fisonomía”; es decir, con dos marcas que definían el lugar del individuo y de la autenticidad entre los valores del arte moderno. Contra la posibilidad de la imitación literaria –la posibilidad de igualar lo que en definitiva pertenece a un individuo singular e irrepetible–, Berisso redondeaba su nota sobre Darío con un argumento tan sencillo como irrefutable: “no hay dos naturalezas idénticas, ni dos fisonomías exactamente iguales”.

---

<sup>201</sup> Luis Berisso, “Rubén Darío”, *Buenos Aires. Revista semanal Ilustrada*, 18 de agosto de 1896.

## 1. “Mensajes de la tarde”: nombre y estilo

El nombre de un autor está impregnado de su obra. Nombrar a Victor Hugo es dar idea de algo grandioso y solemne. Si pronunciamos la mágica palabra Byron, nos parece entrever al pálido Don Juan sacudiendo su cabellera encrespada y levantando la copa del festín en el harem esplendoroso. Brillo de piedras preciosas, extraños fulgores, tenues fajas de iris temblorosos, músicas triunfales, rayos de luna, apoteosis soberbias, rumores de alas, cuadrigas desenfrenadas, torsos magníficos, cuanto hay de más bello en la forma, de más rítmico y sonoro en la música, de más delicado en el colorido, de más esplendoroso y deslumbrador en los efectos de la luz y en los espejismos de la gloria y del arte, todo eso lo evoca el nombre de Rubén Darío, famoso hoy en medio mundo, y del que es dueño un muchacho negro y bajito, nacido allá en Nicaragua y educado en Chile, de 26 años apenas, reformador de la lengua castellana y autor del verdadero prodigio de haber hecho a este idioma tan elegante y delicado como lo es el francés de la decadencia más refinada y exquisita.

Julián Martel, “Impresión rápida sobre un autor”, *Tribuna*, 14 de enero de 1893.

Hay un fragmento de la autobiografía de Rubén Darío que ha sido muchas veces citado como un testimonio de sus años de residencia en Buenos Aires, y que tiene la virtud de presentar de manera condensada algunas de las condiciones materiales para el surgimiento del escritor moderno: la alternancia entre el trabajo periodístico y el trabajo propiamente literario, los hábitos nocturnos que introducen un nuevo modelo de agrupación entre escritores y un tipo de relación con el dinero que se opone a la lógica burguesa:

Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación*, y versos que fueron más tarde mis “Prosas Profanas”; y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraísos artificiales. Me quedaba todavía en el Banco Español del Río de la Plata algún resto de mis águilas americanas; pero éstas volaron pronto, por el peregrino sistema que yo tenía de manejar



fondos (Rubén Darío 1916: 174)

Darío no hizo, con los materiales de la bohemia, una obra de arte de su vida, como sí lo hizo por ejemplo en la Argentina su amigo Charles de Soussens, precisamente porque optó por hacer una obra. Pero la bohemia le sirvió en ocasiones, como un telón de fondo, para explicar que la elaboración de esa obra había contado con las modulaciones de una vida de artista cuyo escenario propicio encontró en Buenos Aires.<sup>202</sup> Así, al recordar fugazmente los años de gestación de *Los Raros* y de *Prosas Profanas*, el desorden económico (como el “desorden” nocturno de los paraísos artificiales) aparece únicamente inserto en el marco de una vida ordenada por el impulso de la producción.

Fue Angel Rama (1977: XI) quien advirtió hasta qué punto el relato de las penurias monetarias del poeta se había convertido en una inflexión recurrente en el registro de historias triviales acumulado por los memorialistas. Sin embargo, la referencia a la disipación del dinero en este caso, articulada por el propio Darío, parece adquirir una función específica en la lógica de atribuciones del relato autobiográfico. Lejos de buscar un refuerzo del propio anecdótico, la aparente digresión sobre el “vuelo” de las águilas americanas que Darío conservaba en un banco de Buenos Aires no pretende ser otra cosa que un elemento informativo en un discurso que busca organizar la experiencia del pasado. Es decir: independientemente de que nos diga algo acerca de una problemática relación por medio de la cual se manifiesta la posición del artista en la sociedad mercantil, aquí la referencia al dinero se ofrece como un dato puro; y este dato instituye un corte significativo en el trazado del itinerario del escritor.

Si hay una motivación para que Darío comente la rápida extinción de su patrimonio consiste en que el desorden económico en este caso se asocia con otra circunstancia para determinar conjuntamente la necesidad de un nuevo ordenamiento. Retomemos el hilo del relato: Darío llega a Buenos Aires en agosto de 1893 con el cargo de cónsul general de Colombia. Encuentra que, tal como lo esperaba, ese cargo casi no le demanda ningún trabajo y entonces se dedica de lleno

---

<sup>202</sup> Para un desarrollo sobre esta cuestión de la vida como obra en el caso de Charles de Soussens, ver Monteleone 1997.

a su actividad en la redacción de *La Nación* y a su producción poética. De este modo transcurre su vida en esta ciudad hasta que, junto con el dinero de su cuenta bancaria, se disuelve el reaseguro de su cargo diplomático. Nada más alejado del vuelco dramático con que este episodio podría haber representado la situación del escritor en el fin de siglo que la neutralidad con que la narración busca orientarse hacia una resolución del conflicto:

Vino la noticia de la muerte del doctor Rafael Núñez y pocos meses después recibí nota de Bogotá, en que se me anunciaba la supresión de mi consulado. Me quedé sujeto a lo que ganaba en *La Nación* y luego a un buen sueldo que por inspiración providencial, me señaló en *La Tribuna* su director, ese escritor de bríos y gracias que se firmaba Juan Cancio y que no es otro que mi buen amigo Mariano de Vedia (Darío, 1916:175).

Es decir que la muerte del ex-presidente Núñez, quien había oficiado como su protector, había clausurado para Darío la posibilidad de combinar el patronazgo con el ejercicio rentado de la escritura. Es entonces cuando por primera vez, según su relato, la prensa se convierte en su exclusiva fuente laboral.

Darío narra cada uno de estos episodios como si se tratara de una secuencia cronológica perfectamente ajustada, en la que se disponen los elementos de un cambio significativo. Pero ese cambio, que consiste en el reemplazo de la protección política que había acompañado desde el comienzo y casi sin interrupciones su actividad de escritor por el ofrecimiento de un puesto laboral que marcaría su plena incorporación en el espacio de la prensa porteña, queda solapado por el argumento de la subsistencia; como si en la entrada en el diario *Tribuna* se jugara únicamente la sustitución de su fuente de ingresos. Al menos así lo sugiere la mención del sueldo, en el que parece sintetizarse este paso de la diplomacia a la plena dedicación a la escritura por la vía del trabajo en el diario. Esta especie de filtro economicista parece disolver, en el recuerdo de Darío, el costado problemático con que se habría establecido, hacia el fin de siglo, la relación de los escritores con el mercado. Paralela a esta, e igualmente importante, es la constatación de que en el mismo movimiento se borra también la especificidad que

asumen los textos que escribió para este diario en el marco de su producción. Sin embargo, es en estos mismos textos firmados con el seudónimo Des Esseintes que puede leerse un tipo de resolución de ese vínculo que se aparta de las respuestas que se habían planteado en Buenos Aires.

Cuando Darío escribe sus colaboraciones para *Tribuna*, como una sección casi diaria en este diario vespertino que se presenta bajo el título “Mensajes de la tarde”, se ocupa de un trabajo que combina la regularidad profesional del periodista moderno con la libertad *autoral* del escritor. En ese sentido, su tarea se aleja de las crónicas producidas para *La Nación* por una doble y paradójica constricción que lo coloca entre la necesidad absoluta de la nota cotidiana y la autonomía absoluta del poeta. En su autobiografía, Darío fue mucho menos reticente a declarar las condiciones contractuales de este empleo que en otras ocasiones; y esas condiciones representan, en buena medida, lo que puede leerse en los “Mensajes de la tarde”: “Mi obligación era escribir todos los días una nota larga o corta, en prosa o verso, en el periódico” (Darío 1916:175). Darío escribió prosas (casi todas muy breves) y publicó versos, casi todos de aquellos que lo ocupaban en su vida en Buenos Aires, es decir, de aquellos versos que pasarían a formar parte de sus *Prosas Profanas*. Muchas de sus prosas dialogaron con la realidad, que eran las noticias de los diarios matutinos y se dirigieron, sobre todo, a las mujeres de los hombres que leían este diario de la tarde. Además, como se verá más adelante, muchas de esas prosas breves firmadas con el seudónimo Des Esseintes que Darío publicó en *Tribuna*, denunciaron el imperio del hierro y reclamaron para los poetas el reino perdido del oro.

Ahora bien: aunque es verdad que Darío pasó a formar parte de este diario a través de un “contrato” muy distinto del que por entonces podía enmarcar el trabajo del periodista profesional, “Los Mensajes de la Tarde” dejaron de publicarse algunos meses antes de la muerte del ex presidente colombiano que dejaría a Darío sin su puesto consular. La muerte de Rafael Núñez se produce en septiembre de 1894. Entre los primeros días de septiembre de 1893 y los últimos días de enero de 1894, Darío había publicado todos sus “Mensajes”.

Más que responder a un prurito positivista, la corrección cronológica se vincula con el propósito de restituir algunas de las condiciones específicas que

rodearon la escritura de estos textos. Porque es así considerados, en la trama de relaciones en la que se insertan, que abren algunas preguntas sobre los vínculos entre la prensa y la vida literaria. Darío comenzó a escribir para *Tribuna* poco más de veinte días después de su arribo, el 7 de septiembre de 1893.<sup>203</sup> Durante los cinco meses en los que se extendió esta colaboración, mientras gozaba de su cargo consular, no publicó más de seis artículos en *La Nación*, manteniendo una regularidad semejante a la que había sostenido durante el mismo año, antes de su llegada al país.<sup>204</sup> No es necesario cuestionar la importancia fundamental que asumió el diario de los Mitre en este tramo de su trayectoria como lo haría hasta el final de su vida para considerar como significativa su presencia casi permanente en las páginas del diario de la tarde durante los meses iniciales de su residencia en Buenos Aires. Por otro lado, como lo observa Susana Zanetti en uno de los pocos trabajos dedicados a estos “Mensajes...”, los dos tipos de colaboración tienen una importancia complementaria en los cambios que se producen en su escritura entre sus etapas chilena y argentina.<sup>205</sup> Si, en efecto, en estos mismos meses Darío destinó a *La Nación* algunos artículos en los cuales volcó “la insistencia en la explicitación de su estética” en una actitud alerta a la proyección de su nombre en el escenario

---

<sup>203</sup> La primera colaboración fue un texto de bienvenida dedicado un actor español: “Para Antonio Vico” (Reproducido en Darío 1938: 1). Para un registro completo de los textos firmados por “Des Esseintes” y una transcripción de los sueltos que acompañaron los “Mensajes de la tarde”, véase el anexo II de esta tesis.

<sup>204</sup> Los textos firmados por Darío en *La Nación* a lo largo de este período son los siguientes: “Sensaciones de arte. La victoria de Samotracia”, 12 de septiembre; “Un poeta príncipe. K.R. La poesía rusa. Místicos y altruistas. Lo que canta el lírico imperial”, 10 de octubre; “Páginas literarias. Un escritor americano en París. La crítica artística”, 11 de noviembre (todos de 1893). 1894: “El caso de la señorita Amelia”, 1 de enero; “Manicomio de artistas. *Degeneración*. La última obra de Max Nordau”, 8 de enero; “Pro Domo Mea”, 30 de enero (en febrero no aparecen colaboraciones). Extraigo la referencia del Índice cronológico de las crónicas de Darío en el diario porteño, en Zanetti 2004: 141-171.

<sup>205</sup> Zanetti ensaya una corrección respecto de los lugares comunes de la crítica alrededor de este pasaje que se condensaría entre *Azul... y Prosas profanas* advirtiendo acerca de “los profundos cambios en la escritura y en las operaciones de afirmación de sus concepciones estéticas ocurridos en el rápido proceso que conjuga los ‘Mensajes de la Tarde’ y sus primeros artículos en *La Nación*” (2002: 1). Si este pasaje se ha traducido generalmente como el vuelco hacia la “evasión” poética, Zanetti prefiere apelar al concepto de “ensoñación” para caracterizar esta prosa lírica como el campo de ensayo de una concepción del arte y del artista ya presente en textos del libro de 1888: “El velo de la reina Mab”, “El rey burgués” y “El sátiro sordo”.

público hispanoamericano (Zanetti 2002: 3), las notas de *Tribuna* plantean otras problemáticas vinculadas con su inserción en el ámbito local.

La crítica sobre este período ha insistido en muchas ocasiones sobre el impacto que tuvo el poeta nicaragüense dentro de la literatura argentina, no solo a causa de las innovaciones que introdujo en la forma poética sino también en cuanto a la constitución del imaginario en el que se define una nueva figura de escritor. Sin dejar de articularse con la dimensión colectiva que daría lugar a las representaciones de la vida literaria, ese imaginario se proyectó también sobre los rasgos que permitían definir la práctica de la literatura en función de una singularidad individual. En este sentido, las preguntas que permiten hacer los “Mensajes de la tarde” se refieren a los modos en los que se instituye el *nombre del escritor* para los lectores porteños en la última década del siglo: ¿cuáles fueron los mecanismos que posibilitaron en estos años el reconocimiento de la firma y de la autoridad literaria en el interior del diario?; ¿cómo funcionó este reconocimiento en el caso de Rubén Darío? La respuesta a estas preguntas requiere abordar con cierto detalle las características de este periódico roquista en un contexto más amplio de transformaciones. Si en 1916, al recordar el vínculo con *Tribuna* que estableció en este primer tramo de su estadía en Buenos Aires Darío subraya la función del dinero en un gesto que parece privilegiar la dimensión profesional de su escritura, los propios “Mensajes...” pueden ser leídos como una tentativa de definir el lugar del poeta en el sistema de la prensa de fin de siglo. De esta manera, como se verá, estos textos instalan otro tipo de interrogantes, vinculados al lugar que asumió la concepción de la literatura como trabajo, y a la forma en que esta concepción se integró dentro de la economía identitaria del sujeto “escritor”.

### **1.1. *Tribuna***

A primera vista, la conjunción de Darío y *Tribuna* parece un anacronismo inesperadamente productivo. Ese anacronismo podría sintetizarse en una fórmula: la del escritor moderno en el “diario político”. Fundado en 1891, *Tribuna* fue uno de los últimos exponentes de esa especie de periódicos que, por estos años, ya había

sido prácticamente desplazada por el desarrollo de la prensa “informativa”; es decir periódicos que, según la clásica definición de Tim Duncan, no tenían un propósito comercial, que eran financiados más o menos directamente por facciones o partidos y que, sin dejar de mantener mínimamente un criterio “noticioso”, definían su existencia en función de las posiciones y cambios de posición en el campo de fuerzas de la política.<sup>206</sup> Frente a *La Nación* y *La Prensa*, que para la década de 1890 se presentaban como “colosos del periodismo moderno”, *Tribuna* parecía apenas una continuación de los reducidos órganos de prensa sobre los cuales se habían desarrollado las luchas por la hegemonía en el interior de la clase dirigente y según palabras de quien llegaría a ser uno de sus cronistas principales, casi nadie lo leía. El que dice esto es Joaquín de Vedia (1922: 77), pariente del director de este diario roquista, quien a su vez vacila en el momento de resolver si es que el diario no se vendía porque era la figura de Roca la que sostenía su opinión, o porque era un diario de opinión que sostenía a una figura, al estilo de los diarios para los cuales la crisis del 90 parecía haber declarado una extinción definitiva.

El propio Joaquín de Vedia recuerda que a principios de la década Roca se recuperaba trabajosamente de la disolución de las condiciones que en el ochenta lo habían llevado al poder.<sup>207</sup> Sin embargo, esto no quiere decir que *Tribuna*

---

<sup>206</sup> En este trabajo que continúa siendo una referencia importante para estudiar la prensa del período, Duncan (1980) define a los “diarios políticos” diferenciándolos tanto de “los periódicos masivos del siglo XX” como de los “meros panfletos políticos” que los habían precedido. El autor establece cuatro dimensiones que demostrarían su estrecha relación con el sistema político: su fuente de *financiación*, el reclutamiento y las características de su *personal*, sus *perspectivas de supervivencia* y su *estilo*. Duncan atribuye estos rasgos generales a un conjunto de diarios publicados en las dos últimas décadas del siglo, pero su trabajo se enfoca en el caso particular de *Sud-América*.

<sup>207</sup> “Todos, o casi todos los jóvenes de aquel tiempo, lo mismo aquí que en Montevideo, estaban persuadidos, en efecto, de que Roca era el culpable, el gran culpable, acaso el único culpable, de las calamidades que pesaban sobre este país: la deuda exterior abrumadora, el oro por las nubes, las liviandades de la situación derribada el 90, la inestabilidad del gobierno de Luis Sáenz Peña, la cabeza de Farbós, la sangre derramada el 93, el régimen de compresión denunciado en la casi totalidad de las provincias, etcétera, etcétera. Además, Roca encarnaba el concepto de cuanta sensualidad bajamente satisfecha resume ante el vulgo esta palabra: gobernar. Los que han presenciado los últimos años de aquella vida, rodeada del unánime o casi unánime respeto público, no han de tener idea, si no recuerdan lo que ocurría en el país dos décadas antes, del desprestigio en que cayera, por la época a que se refieren estas notas, el nombre del presidente de 1880” (De Vedia 1922: 40-41). Para un panorama sobre los movimientos políticos y sobre la participación de la de Roca entre los años que van de la Revolución del noventa a su segunda presidencia (1898), véase Gallo

representara, sin más, un regreso al punto de partida. Matizar la hipótesis de esa vuelta a los comienzos, enfocada en los vínculos de continuidad entre este nuevo diario y *La Tribuna Nacional* (1881-1889) –el periódico que había sostenido el discurso triunfante del roquismo a lo largo de la década anterior– significa atender a las transformaciones del sistema en el que ambos se insertaron.<sup>208</sup> Ya se ha dicho que el noventa es una fecha fundamental para apreciar esas transformaciones ocurridas en la prensa de Buenos Aires. Las grandes y crecientes tiradas, la financiación por avisos comerciales, las características profesionales de su personal son en este sentido índices seguros de un pasaje que nítidamente se advierte en el terreno de los diarios. Sin embargo, el proceso de modernización de la prensa no se agota en el par de periódicos que alcanzaron estas características de manera más plena; y junto con el crecimiento empresarial que diferenció a los “grandes diarios” es posible notar otras variables que indican la amplitud de este fenómeno.

En este punto, conviene observar que los “diarios políticos” también se

---

1980.

<sup>208</sup> Sobre *La Tribuna Nacional*, véase el trabajo de Paula Alonso (1997), quien realiza una detallada reconstrucción de las características de este periódico. La autora se enfoca centralmente en los aspectos discursivos que lo constituyeron como principal portavoz de “una ideología [la ideología del progreso desde la perspectiva del PAN] expresamente difundida por el gobierno con el objeto específico de lograr apoyo a sus políticas y legitimidad a su acción” (Alonso 1997: 37). Con respecto a su caracterización del “diario político”, sigue básicamente a Duncan agregando algunas precisiones, aunque también manteniendo –al menos desde nuestro punto de vista– una perspectiva excesivamente ajustada a los principios del sistema político y, por lo tanto, al margen de cualquier intención relativa al mercado de la prensa en el que se insertaban. Esto se refleja en un supuesto no compartido aquí, que considera que ambos periódicos (*La Tribuna Nacional* y *Tribuna*) pueden abordarse de manera indiferenciada. A partir de este supuesto, Alonso observa una continuidad en cuanto a la “imagen de ruptura” que ambos diarios buscarían instalar. Sin embargo, no profundiza en las diferencias que tuvieron, por ejemplo, en lo que respecta a sus formas de financiación. Por otra parte, desde nuestra perspectiva resulta fundamental el cambio en la dirección de uno a otro diario: de Agustín de Vedia (reemplazante de Olegario Andrade en 1882) a su hijo Mariano. El primero de ellos figuraría en *Tribuna* como “propietario” y en los inicios estaría a cargo únicamente de la redacción de fondo, es decir, de la faceta más explícitamente partidaria del periódico. Por otra parte, a diferencia de lo que había sucedido con *La Tribuna Nacional*, Agustín de Vedia habría abierto el periódico por su cuenta aunque sí con el indudable objetivo de apoyar a Roca. Esta habría sido una apuesta en este momento de crisis de legitimidad del sistema político que el ex presidente representaba que a la larga resultaría exitosa, ya que *Tribuna* iba a convertirse en el órgano oficial que acompañaría a Roca hasta el final de su segundo mandato presidencial.

insertaron en un esquema de cambios que –en la diversidad de respuestas que cada uno pudo ofrecer en el momento de administrar los medios y los fines– buscaba responder a la presencia de los nuevos lectores. Un hecho aceptado alrededor de este tipo de diarios que circularon entre 1880 y 1900 es que fueron el producto de una etapa de transición y que, como tales, presentaron en grados variables “una superposición entre lo viejo y lo nuevo” (Alonso 1997: 42). No es el propósito hacer aquí un balance sobre los modos en que se articuló esta superposición; pero un breve comentario acerca de *Sud-América* (1884-1892) podría bastar como ejemplo para evaluar la “hibridez” que esto suponía. Al valorar en este diario indudablemente político el desplazamiento sufrido por el comentario editorial, Fabio Espósito apunta a la transposición de la función ideológica que hasta entonces había cumplido el artículo de doctrina hacia otros espacios del periódico. Si bien en esa transposición en la que empieza a asomar el modelo del “diario entretenimiento” (Espósito 78-81) no se diluye la condición propagandística del periódico, la “modernización” que esto supone desde el punto de vista formal es una muestra del carácter transversal de las mutaciones propiciadas por la presencia de un mercado.<sup>209</sup>

A comienzos de la década del ochenta se ubica el punto de inflexión que está en el origen de estas mutaciones, sintetizadas por Claudia Roman:

La larga cultura de guerra de los papeles se reconfiguró, y encontró nuevas esferas de actuación, nuevos públicos y nuevos discursos. Como si incorporaran la multiplicación de la “prensa especializada” en el interior de su amplia sábana, incluso los “grandes diarios” tradicionales, u otros que competían con ellos sin terminar de abandonar el modelo del diario de

---

<sup>209</sup> Las consecuencias que tiene la lógica del mercado dentro de los diarios son diversas de acuerdo con el diario del que se trate e independientes de sus fuentes de financiación. Para el caso de *Sud-América*, Claudia Roman agrega que se trata de un diario que funciona “a la manera ‘antigua’, como ‘brazo impreso’ de un proyecto faccioso que reúne a sus miembros, que produce la selección de estos colaboradores y del que obtiene financiamiento” pero, al mismo tiempo, como proveedor de “un espacio cultural y, específicamente, literario [para] una serie de ‘plumas’ que encuentran allí posibilidades de experimentación y desarrollo antes desconocidas” (Roman 2010: 25-26) Por su parte, el propio Duncan había tenido en cuenta la búsqueda de ofrecer formas y contenidos atractivos en Sud-América sin que esto contradijera su carácter de diario político.



opinión, se modificaron: incorporaron secciones (las dedicadas a novedades científicas, por ejemplo) y jerarquizaron otros contenidos (sin limitarse a la reproducción de discursos e intervenciones parlamentarias). (Roman 2010: 25)

En este contexto se deben evaluar los medios con que *Tribuna* buscó situarse en ese punto en el que su compromiso fundamental no cerrara el acceso a un tipo de lector ubicado más allá de la arena política.

Una de las características que permiten observar esa voluntad en este diario de pequeñas dimensiones consiste en la insistencia con que procuró actualizar los contornos de una ciudad en permanente transformación. Descartadas las novedades del mundo a las que se consagraban los grandes matutinos, *Tribuna* otorgó un lugar destacado a las corresponsalías enviadas desde las distintas provincias donde se registraban movimientos importantes para su propia perspectiva de la política nacional. Pero tanto como en el ejercicio casi siempre rutinario de estos despachos, puso su empeño en comentar las distintas facetas de Buenos Aires. Más que la crónica urbana, sus columnas frecuentaron el comentario breve, la nota marginal que permitían distinguir el permanente movimiento de la ciudad, en un registro que buscaba asimilarse a la experiencia urbana de sus lectores. Si ese registro funcionaba por un lado como la garantía de un progreso que no se había detenido; por otro lado también llegaba a mostrarse como advertencia acerca de los peligros que se instalaban en algunas zonas de Buenos Aires. Así por ejemplo, este diario podía describir el centro de la ciudad como el lugar de reunión de “un gremio mendicante totalmente extranjero” que, como consecuencia de la distorsión de la política inmigratoria, había transformado radicalmente la experiencia familiar de atravesar la plaza de Mayo.<sup>210</sup> Ahora bien: es posible que el punto más importante que deba remarcarse alrededor de esta preferencia por la representación de la ciudad sea la frecuencia con que en ella se incorporaba un rasgo de autorreflexión al dejar traslucir esa figura que se encontraba detrás de su “descubrimiento”. Esta figura, la del *reporter*, aparecía entonces narrando las impresiones que surgían al pasar de la redacción del diario a otros espacios donde debía cumplir con su

---

<sup>210</sup> “Por la ciudad. Mendicidad”, *Tribuna*, 15 de diciembre de 1891.

labor.<sup>211</sup>

Es claro que esta tendencia a captar la dinámica de la realidad urbana que tamizaba la más directa información no debe hacernos subestimar el papel de la política dentro de *Tribuna*. Así, de acuerdo con una orientación que no pretendía disimular, convirtió al movimiento radical en uno de sus blancos permanentes. Por otra parte, esta presencia de la lucha partidaria no pasaba únicamente por la pugna directa, sino también por el uso de ciertas modalidades tradicionales en la “prensa de opinión”. Se trataba de un diario de la tarde; y como todos los diarios glosó, replicó y discutió las voces de otros diarios igualmente interesados. En base a una ecuación entre economía de recursos y un periodismo avezado en los entretelones de la política, se internó el Congreso. Sin embargo, puede decirse que incluso a través de esta sección *Tribuna* buscó instalarse en un espacio de lectura diferencial: en su primera etapa, no se resignó a que la crónica parlamentaria fuera un catálogo de notas administrativas y tampoco buscó cualquier interlocutor. Lucio V. Mansilla, a quien el director de este diario interceptaba en los pasillos de la Cámara de diputados, terminó escribiendo su columna titulada “Mi pequeña tribuna”.

Ahora bien: mientras que en algunas partes del diario (como en esta columna del autor de *Una excursión a los indios ranqueles*) podía advertirse el propósito de impulsarlo con el prestigio de sus colaboradores, el crecimiento de *Tribuna* se habría apuntalado al mismo tiempo afianzando su aspecto comercial. Al ofrecerse como testigo del “milagro” que Mariano de Vedia había logrado con un periódico al que inicialmente se le adjudicaba una corta esperanza de vida, fue el

---

<sup>211</sup> Tomo un ejemplo al azar que pertenece a un reportaje al escritor Francisco Sicardi. Haciendo uso de la primera persona, la nota comenzaba con el encargo en la redacción del diario y seguía el itinerario que llevaba al periodista hasta la casa del escritor: “Supe que Sicardi vive en Flores -media cuadra de la plaza, más o menos, y me largué en su busca- el tramway mediante.

Y en este iba admirando el continuo subir y bajar de pasajeros; la habilidad extraordinaria de los conductores de vehículos que no se estrellan entre sí y que no aplastan a nadie; la marcial apostura de los agentes de seguridad plantados –como hitos indiscutibles– en las esquinas; los changadores de los grandes registros de la calle Rivadavia [...].

De pronto me encontré fuera de la Avenida Callao ante el hermoso espectáculo de la Avenida Rivadavia –amplia en dimensiones pero estrechísima para las necesidades del tráfico comercial y de las vías de tramways que la recorren, totalmente cubiertas de carros y coches y carri-coches y el diablo a cuatro! (“Reportaje literario. A propósito de un nuevo libro”, *Tribuna*, 3 de junio de 1894).

mismo Mansilla quien, entre ironías, señaló la importancia de este aspecto:

Ud. ha hecho el milagro, –trabajando como otros; y, comparando y siguiendo un método personal, ha puesto su pica en Flandes.

Veamos si me fundo.

Desde luego, no voy a argumentarle con la redacción de fondo, ni con lo que es obra de *reporters* ni de otros colaboradores más o menos mancos, – entre los que tiene Ud. de cuanto Dios crió, lo mismo que sus congéneres... pobres desvalidos de la frase!

No, –mi base de criterio son sus avisos. Los veo crecer como la marea; ergo, ya tiene Ud. público, lector anónimo, que lo busque por su circulación y naturalmente gente que se incorpora, poco a poco, a su propaganda, sea ella cual sea.<sup>212</sup>

Más allá de que el grado de adhesión de ese lector anónimo es un dato difícil de comprobar, es importante retener la adjudicación de un “método personal” que parecía haberse montado con una habilidosa combinación de recursos. En todo caso, si al referirse al crecimiento de los avisos Mansilla dejaba notar en qué consistía esa combinación, la otra certeza que nos deja este pasaje es que para explorar este diario es imprescindible concentrarnos en el perfil de su director.

Nacido en 1867, Mariano de Vedia, fue uno de esos periodistas que encarnaron la diferencia en la continuidad propiciada por la herencia de este oficio en las últimas décadas del siglo. Así como su padre, Agustín de Vedia, se había destacado como un especialista en el periodismo batallador de los años posteriores a Pavón, Mariano empezó a transitar, cuando tenía apenas catorce años, una carrera cuyas condiciones se modificaban al ritmo acelerado que le imprimía “la tumultuosa irrupción del fenómeno de la prensa periódica” en Buenos Aires (Prieto 2006: 34). Por delegación de su padre, su trayectoria no se inició en el diario que éste llevaba adelante representando la voz oficial (el ya mencionado *La Tribuna Nacional*). Si es importante que en cambio ingresara, en 1881, a *La Nación*, es porque Mariano de Vedia se había encontrado allí con todos los componentes que

---

<sup>212</sup> “Del General Mansilla. Sobre la *Tribuna*”, *Tribuna*, 4 de marzo de 1894.

dejaban atrás el ejercicio del publicismo faccioso característico de las décadas anteriores. En este sentido, su inserción en el marco de la prensa se produjo en el momento y lugar decisivos en que se consolidaba la transformación de “la economía expresiva del lenguaje periodístico” (Roman 2010: 29) y cuando empezaba a conformarse un nuevo perfil (especializado y atento condiciones sociales del oficio) alrededor de las nuevas redacciones. Pero se debe agregar algo más: al integrarse en estas condiciones, De Vedia formó parte de un grupo de periodistas que conservaría una aguda conciencia de los cambios que habían afectado la circulación de la palabra impresa luego de la consolidación del Estado.

Como otros hombres de su generación, el director de *Tribuna* se formó “bajo el ala cálida y ancha de Bartolito” (González Arrili 1947: 244), a quien un comentario póstumo adjudicaría la condición de haber “elevado el periodismo a la categoría de arte [...] cuando sólo se hacían artículos de valor para defender doctrinas”.<sup>213</sup> Esta caracterización excesivamente elogiosa del hijo de Bartolomé Mitre (como que proviene de la misma empresa que lo había tenido como director), transmite sin embargo una opinión compartida: la opinión de que en él la escritura del diario había logrado mantener un aceptable nivel de decoro en el encuentro con el nuevo material en que consistía la noticia. Como apunta Julio Ramos, al interrumpirse la “extensión del orden de la escritura” (1989: 101) que hasta entonces había configurado el lugar de las Letras en el interior del periódico, hacia la década de 1880 empezó a delinearse la antítesis entre el periodismo y la literatura. Una de las variantes de esta oposición es aquella que se organizaría en virtud de la presencia o ausencia del “estilo”, y que daría lugar a los conflictos derivados de una nueva división del trabajo;<sup>214</sup> la otra, más inmediata y de menor duración, fue el lamento por la retirada de la calidad de la escritura en una prensa

---

<sup>213</sup> “Prólogo”, en Mitre y Vedia 1909.

<sup>214</sup> Como señala Carlos Battilana al referirse a los modos en que se procesaron los vínculos entre las escrituras literaria y periodística en el fin de siglo: “Entre el periodismo y la literatura se abre una grieta. Se perciben conflictos de orden discursivo y de orden laboral que comienzan a ser tratados asiduamente en artículos publicados en diarios y periódicos” (2004: 128). Battilana analiza este problema en el caso de Darío pero lo inscribe, acertadamente, en el marco de una (auto)reflexión general testimoniada por la recurrencia con que los mismos diarios se dedican a tematizar la cuestión de los límites. Se trata, dice el autor de este artículo, de “fundar un espacio para un sujeto que debe lidiar por su trabajo y por su competencia discursiva en el interior del mercado” (Battilana 2004: 130).

en la cual habían participado los hombres de letras más reconocidos del país. Puede decirse que tanto “Bartolito” como el grupo de periodistas que lo rodeó en *La Nación* por estos años (Julio Piquet, Roberto J. Payró, Julián Martel entre otros) cumplieron la función de suturar el costado traumático de este cambio que se había producido al retirarse las firmas de los grandes publicistas.

No es casual que en Mariano de Vedia haya prolongado ese intento de retener los prestigios de la palabra sin dejar de aceptar la condición modernizadora que significaba el dominio de la información. Al dejar *La Nación* para dirigir *Tribuna*, formó un elenco de redactores que –al menos en parte– combinaba el entrenamiento en la práctica del oficio con algo más; algo que, si queremos dar cuenta de la heterogeneidad de este grupo, deberíamos llamar una inclinación por la literatura. No se trataba de “figuras” reconocidas, pero tampoco de anónimos representantes de la mala escritura periodística que, al decir de Mansilla, aseguraba la prosperidad de la prensa en esos años. Eran, más bien, periodistas que se constituían como tales a partir de un contacto (deseado o efectivo) con la cultura literaria. Carlos Roxlo, Christian Roeber, Gabriel Cantilo, entre otros, formaron parte de ese plantel que –al menos en los primeros años– se complementó con una apuesta más directa. Porque tan importante como que De Vedia hubiera perseguido la colaboración estable de esta clase de periodistas-escritores, fue el modo en que buscó activamente imponer la presencia de la firma literaria. El uso que *Tribuna* le dio al espacio del folletín permite identificar la marca de alguien que sería calificado como un “crítico y literato inconfeso”.<sup>215</sup> En ese espacio, pero también en las columnas del diario en donde se desplegaba un mecanismo de publicidad alrededor de los textos que allí se publicaban, se hace visible el intento de ganar un lugar en la competencia por la publicación literaria. Frente al dominio de la literatura extranjera en *La Nación*, *Tribuna* apostó por la novedad nacional incentivando el trabajo propiamente literario de hombres que contaban con experiencias exitosas.

De este modo, en algunos momentos de su existencia, que se extiende hasta 1904, *Tribuna* sería, además de un órgano de partido, una vidriera y un sitio de prueba de la experiencia de la modernidad cultural que por esos años comenzaba a

---

<sup>215</sup> Cristián Roeber, “Papel Impreso”, *La Nación*, 9 de octubre de 1894.

instalarse en Buenos Aires.

Es en este marco que puede explicarse el origen de los “Mensajes de la tarde”, así como la especificidad que estos textos adoptaron en el conjunto de la labor de Darío en la prensa de Buenos Aires. En realidad, la relación del poeta nicaragüense con *Tribuna* es anterior a su arribo a la Argentina. Desde los primeros meses de su circulación, en 1891, habían aparecido en este diario algunos de sus textos. Aunque son pocos, probablemente publicados sin la autorización de su autor, es importante señalar que *Tribuna* fue, aparte del diario de Mitre, uno de los primeros representantes de la prensa argentina en publicarlo antes de su llegada a Buenos Aires. La razón de este interés especial debe buscarse, una vez más, en su director.

Desde las columnas de *La Nación*, De Vedia había sido el primer argentino en escribir un artículo sobre Darío, poco después de que su nombre comenzara a difundirse gracias a la crítica de *Azul...* que Juan Valera había realizado en dos de sus *Cartas americanas*.<sup>216</sup> Si se lee esta nota que De Vedia firmó en 1889 con su habitual seudónimo Juan Cancio, se hace evidente no sólo su temprana predilección por la escritura del nicaragüense sino además el importante papel que él mismo había cumplido en la preparación del clima favorable en el que sería recibido en Buenos Aires y especialmente dentro de la redacción del diario de los Mitre. Cuando esa misma nota titulada “Azul” volvió a publicarse cuatro años después, terminó de completarse un círculo que combinaba el reconocimiento del poeta con el valor específico de la firma del escritor en el diario.

El 13 de septiembre de 1893, sin que mediara aclaración alguna y, lo que es más significativo, sin nada que disimulara los signos evidentes de su publicación con cuatro años de anterioridad “Azul” volvió a aparecer en *Tribuna*.<sup>217</sup> Aunque todavía en los años finales del siglo los “préstamos” entre distintos órganos de prensa estaban a la orden del día, tan evidente como el sentido de la oportunidad

---

<sup>216</sup> Las famosas cartas en las que de Valera habla del “galicismo mental” de Darío están fechadas el 22 y 29 de octubre de 1888. El artículo de Vedia, firmado con su seudónimo habitual, se publicó ocho meses más tarde (Juan Cancio, “Azul”, *La Nación*, 30 de junio de 1889)

<sup>217</sup> Juan Cancio, “Azul”, *Tribuna*, 13 de septiembre de 1893.

que lo acompañaba en este caso es la declaración de principios con que el autor de este artículo afirmaba la continuidad de sus elecciones. Como se dijo anteriormente, De Vedia había sido testigo y actor de un pasaje al periodismo informativo y a las grandes tiradas que se había complementado con el desarrollo de una nueva sensibilidad a través de la cual se redefinía el papel de la escritura. Si tenemos en cuenta las características de esta redefinición que había acompañado a la expansión de la prensa y a la segmentación y especialización del trabajo propias del periodismo profesional, es posible que la re-publicación de aquella nota pionera haya tenido el valor de un posicionamiento. Es decir: no hay dudas de que al publicarse en el diario roquista esta nota funcionaba como un engranaje propio del mecanismo de *réclame* montado alrededor del ingreso de Darío. Sin embargo, es necesario entenderlo también como parte de un intento más amplio y sistemático de recuperar la escritura literaria para los lectores porteños. Más allá del gesto de desempolvar esta nota, y de los términos con que “Juan Cancio” había decidido cuatro años antes elogiar al poeta de *Azul...*, conviene entonces comprender el modo en que ese gesto se anexaba al reconocimiento de una función específica para el escritor en el espacio del diario.

## 1.2. Des Esseintes en Buenos Aires

Es el estilo del Sr. Des Esseintes a manera de cuadro de brillantes colores en que juega la luz meridiana; estilo cincelado como puño de daga florentina y tan rico en dibujos deslumbradores como un lienzo tejido en las tierras de oriente.

[...]

Para fortuna nuestra y de nuestros lectores, la enfermedad de Des Esseintes ha concluido y su firma volverá de nuevo en el día de mañana a dejarse leer en nuestras columnas.

(*Tribuna*, 30 de octubre de 1893)

Cuando *Tribuna* empezó a publicar la sección de Des Esseintes alguien se encargó de poner en evidencia el elevado precio de la apuesta que consistía en incluir la firma de Darío sin que esa firma se estampara al pie de sus colaboraciones.

En el anuncio de la nueva sección, el redactor anónimo preguntaba por la verdadera identidad de quien escribiría los “Mensajes de la tarde”, sosteniendo un enigma cuya resolución apelaba a las disposiciones cultivadas del lector:

“El mensaje de la tarde” –Cuatro líneas diarias, bajo ese título y sobre el asunto culminante de las últimas horas, formarán desde hoy una nueva sección de la *Tribuna*.

¿Qué quién estará a cargo de ella?

Sírvanse ustedes leer, seguros de que, si a la primera línea no lo adivinan, sería inútil hasta dar el nombre de quien escribe eso.

El mensaje de la tarde, diremos sin embargo, será transmitido por un literato que ha hecho de su pluma un cincel y de nuestra lengua un bloque de mármol, que burila con un arte y una elegancia propios de los tiempos en que la sombra de las musas helenas vagaban por las cumbres del viejo Parnaso.<sup>218</sup>

Apelando a los recursos del mensaje publicitario, el anuncio ostentaba la paradoja de la nueva sección, que consistía en hacer coincidir la urgencia periodística (“el asunto culminante de las últimas horas”) con un trabajo sobre la lengua que, en principio, era ajeno al universo discursivo del diario. Es cierto que en el párrafo final ese trabajo quedaba definido mediante una referencia genérica (más que la poesía clásica, la escuela parnasiana y su carácter “escultórico”); pero esta presentación apuntaba sobre todo a distinguir una especie de emblema personal. Debemos prestar atención al tono levemente desafiante de la pregunta que estructuraba el anuncio para ver allí la importancia atribuida a esa marca individual –el estilo– como una señal de la presencia del *escritor*. En definitiva, lo que quería decir el redactor era que no adivinar que se trataba de Rubén Darío era lo mismo que no poder leerlo; y que, de modo inverso, si los lectores no podían leerlo poco importaba que el nombre se hiciera explícito o se mantuviera más o menos oculto (como finalmente sucedió). Si bien es cierto que tratándose de Darío la “pista” que se ensayaba en el último párrafo puede haber sonado para los lectores más atentos

---

<sup>218</sup> *Tribuna*, 7 de septiembre de 1893.



del diario a una declaración más o menos transparente (incluso en 1893), el juego que se abría en esta breve presentación indicaba una lógica específica que, prolongada a lo largo del tiempo en que se extendió la sección, apuntaban a definir las propiedades de una escritura.

De acuerdo con esta lógica, planteada casi inmediatamente después de la llegada de Darío a Buenos Aires, el nombre del poeta era sustituido por una marca única, singular, a la cual se agregaba un seudónimo evidente. Así, la pregunta por la identidad –fundamental para la diferenciación del “literato” respecto del periodista profesional– introducía los valores asociados al reconocimiento del nombre de autor; pero ese reconocimiento no actuaba en este caso a través del registro directo del nombre, sino que se volcaba sobre el principio de la lectura que planteaba el enigma. Ahora bien, por otro lado, puesto que Darío no eligió cualquier seudónimo sino uno que no podía dejar de llamar la atención en el espacio de este diario, cabe preguntarse en qué consistía precisamente ese juego que los textos prolongarían por medio del nombre de Des Esseintes. ¿Cómo entender la elección del protagonista de *À rebours*, la novela conocida como el “breviario del decadentismo”? Es decir, ¿cuál es la función que cumple este otro nombre tomado de un personaje que representaba la figura de un “raro” extremo y ejemplar; que evocaba la decadencia asociada con el aislamiento y con una elegida improductividad y que remitía a una familia aristocrática que había pasado por “el afeminamiento de los varones” y las uniones cosanguíneas?

Por una parte, es claro que esta asociación que Darío quiso establecer con el decadentismo francés confluye con algunas de las operaciones fundamentales de su escritura poética en esta etapa en la que se encontraba componiendo los textos que formarían parte de *Prosas Profanas*. Es el caso de aquello que Ángel Rama denominó “la construcción metódica del artificio poético antinatural” (1977: XXVII), que el poeta nicaragüense obviamente pudo reconocer en la novela de Huysmans. Por otra parte, la elección de este seudónimo debe identificarse como una de las estrategias que Darío puso en práctica en el momento de encarar el compromiso entre la autonomía poética y el espacio de la prensa como el lugar de su paradójica afirmación en América Latina. Si bien, como se sabe, el clásico planteo de Julio Ramos identifica a la crónica como el artefacto textual privilegiado

en donde se tramita la “modernización desigual” de la literatura en esta región, sin pertenecer a este género, los “Mensajes de la tarde” no dejan de presentarse también como “un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades, entre los cuales es enfática –a veces más enfática que en la poesía misma– la tendencia estetizante de la voluntad autonómica” (Ramos 1989: 91). En este sentido, la conjunción entre aristocracia y decadencia destilada en el protagonista de *À rebours* funciona como una afirmación del valor estético en el contexto de un diario que, aun esforzándose por distanciarse de la prensa facciosa a través de los procedimientos del periodismo moderno, no dejaba de explicitar su carácter político.

Hay otro aspecto de la apuesta de Darío que no podríamos entender sin la mediación de un director como Mariano de Vedia. Mientras que al presentar los “Mensajes” como una sección producida por la pluma de “un literato” se buscaba delimitar un espacio diferencial en las páginas de *Tribuna*, la independencia otorgada al trabajo de Darío fue un correlato indispensable; porque es gracias a esa independencia que el escritor se distingue claramente del periodista profesional.

Aunque no dejara de hacerse presente una heterogeneidad fundada en el encargo concreto de tratar los “asuntos del día”, Darío aprovechó esa independencia respaldada por el estilo. En estas notas breves, Des Esseintes hizo su propia y particular selección de noticias reuniendo asuntos internacionales con alusiones al clima político local o con la curiosidad policial. Procesados como “fabulaciones de cuentos de hadas”, como afirma Susana Zanetti (2002) todos estos temas ponen en escena la demanda de un nuevo lector.<sup>219</sup> Pero además, al exponerlo sobre el fondo del comentario cotidiano, Darío traslada al procedimiento elegido para subrayar la presencia de la firma literaria en el diario la exposición del lugar que le cabe al

---

<sup>219</sup> El trabajo de Zanetti comienza afirmando: “Asombrarse por el acierto y no por el disparate de llamar ”rosado a un vals”, eso solicita ahora a un nuevo lector y no cesa de cubrir todos los frentes para lograrlo, porque está entregado a una batalla entrevista como decisiva”. Más adelante, dice la autora sobre los ‘Mensajes de la tarde’: “El ritmo discontinuo, de asiduidad prácticamente diaria a más o menos semanal en el 94, no ensombrece la presencia de una prosa cuya levedad impregna el tratamiento de episodios de lo cotidiano tramados con fabulaciones de cuentos de hadas, nunca leídos antes por los argentinos con esa impronta, con esa variedad de tonos, con esa combinación de ironía y gracia, de un buen número de los textos, si bien es difícil descartar la incidencia de los avatares políticos y sociales del contexto ante la disparidad que otros presentan” (Zanetti 2002).

poeta dentro de la sociedad.

Ya fuera por medio de la alegoría o de la representación de las condiciones de enunciación que rodean a un representante de la aristocracia artística como Des Esseintes, Darío casi nunca dejó de aludir al lugar de la poesía y del poeta en las sociedades modernas, e incluso en la sociedad argentina. Es así que, aun cuando ubicaron a esta figura en una trama de ensueño, estos textos se dedicaron a reforzar un imaginario que en Argentina apenas empezaba a insinuarse. Desde el “Diálogo literario” en el que Darío se apura a recoger las primeras reacciones locales (reales o imaginarias) ante el “cosmopolitismo” de su propia escritura<sup>220</sup> hasta los distintos relatos en los cuales la poesía irrumpe a partir del contraste con la racionalidad moderna, la literatura siempre termina por imponerse en los “Mensajes”. Es posible que para el 2 de octubre de 1893 los lectores ya no se sorprendieran de que para hablar de la conmutación de la pena de muerte a uno de los jefes de la revolución radical de 1893 (el coronel Mariano Espina) por parte del presidente Sáenz Peña – algo que había provocado un debate candente en esos días–, Darío escribiera “Un recuerdo de Victor Hugo”. Pero no se trata únicamente de una entrada permanente de la poesía para iluminar el relato de acontecimientos reales sino, sobre todo, de la insistencia de un tono y de una personalidad que Darío construye bajo la máscara de Des Esseintes.

Uno de los temas recurrentes de los “Mensajes” es el del utilitarismo moderno frente al cual siempre se destaca la afirmación de la autonomía poética. Así por ejemplo, “El nacimiento de la col” narra una breve fábula en la cual una rosa tentada por el diablo se decide a cambiar belleza por utilidad. En “El hierro”, cuya excusa consiste en comentar la apertura del local de una gran empresa, el

---

<sup>220</sup> Como dice Zanetti (2002: 3), en este texto “uno de los interlocutores se apropia prácticamente de todo el espacio para apalea los nefastos resultados del abandono de la lección castiza por influjo del cosmopolitismo en la literatura, culpable de las ramas armoniosas de Martinto y, aun peor, del vals rosado de Darío. Burla amable pero contundente del cronista a los futuros y arcaicos críticos de su estética, al tiempo que afirma la (imposible) fama de su nombre- ha llegado hace poco, el 13 de agosto, y el público desconoce su obra anterior”. “Diálogo literario” se publicó el 9 de septiembre (Darío 1938: 2-3. Para facilitar la referencia cito según esta edición realizada por E. K. Mapes. De todos modos, se contrastaron con los originales publicados en *Tribuna*. Como se explica en el anexo de esta tesis, además, se corrigieron algunos errores en las fechas de publicación y se repusieron algunos textos no reproducidos en esa compilación (ver Anexo II de esta tesis).

narrador denuncia la sustitución del artista por el ingeniero y el culto del comercio que se han instalado a Buenos Aires. En “En la batalla de las flores” (13 de noviembre) se descubre que Apolo ha llegado a la Argentina como inmigrante. Cuando un Des Esseintes devenido en cronista se encuentra con él en la calle, recibe de parte del dios una revelación que después será desmentida: “Me resolví a no hacer un solo verso, y en efecto: soy ya rico y estanciero” (Darío 1938: 19). Ajustándose a los valores del presente, Apolo se ha adaptado en la próspera Buenos Aires; pero pronto empezamos a conocer, por una parte, los motivos por los cuales ha decidido dejar su afición a la lira (“Sé de quien ha dejado un soneto sin el terceto último, por ir a averiguar en la Bolsa un asunto de tanto por ciento”); por otra parte, su secreta permanencia como numen de los poetas. Apolo termina confesando que hace visitas nocturnas a las casas de algunos escritores locales:

En ciertas horas, cuando el bullicio de los negocios se calma y mis cuentas quedan en orden, dejo este disfraz de hombre moderno, y voy a hacer algunas estrofas en compañía de los silfos de la noche y de los cisnes de los estanques. Paso por la casa de Guido Spano, y me complazco en dejar mi divino soplo en su hermosa cabeza argentada de viejo león jovial. Visito a Oyuela y le reprendo porque ha muchos días no labra el alabastro de sus versos; y en la casa de Obligado renuevo en el alma del poeta el fuego de la hoguera lírica. Después, otras visitas. Y por último, las que más quiero; las que hago a los cuartuchos destartados de los poetas pobres, a las miserables covachas de los infelices inspirados, de los desconocidos, de los que no han sentido nunca una sola caricia de la fama. Aquellos cuyo nombre no resuena, ni resonará jamás en la bocina de oro de la alada divinidad; pero que me llaman, y me son fieles, envueltos en el velo azul de los ensueños (Darío 1938: 20).

En esta coexistencia entre los poetas reconocidos con los que un Darío recién llegado intenta conciliar y los anónimos “poetas pobres” aparece ya una de las cuestiones por medio de las cuales el nicaragüense empezaba a intervenir frente a las ideas más establecidas sobre las prácticas literarias en Buenos Aires. Se debe

recordar que no hacía tres meses que había empezado a conocer el ambiente literario de la ciudad y que los nombres de Guido, Obligado y Oyuela representaban la plana mayor de la poesía argentina. En un texto firmado con el seudónimo de Des Esseintes, que como muchos de los “Mensajes de la tarde” procesaba algún aspecto de la realidad en una trama de ensueño, Darío acude a una figura que, según hemos visto, no es totalmente novedosa: en 1892 había sido invocada en la discusión alrededor del Ateneo y no mucho antes de esto también había aparecido, con una eficacia que iba a prolongarse todavía por un tiempo, en *La Bolsa* de Julián Martel. Sin embargo, esos poetas “desconocidos”, esos “infelices inspirados” que viven en “miserables covachas” se conectaban sobre todo con su propia producción y, especialmente, con aquella por la cual era conocido en Buenos Aires, es decir *Azul...*: la poesía de este libro pero fundamentalmente ese ejercicio de la prosa que había sido identificada por su absoluta novedad dentro de la literatura en lengua española y que Darío prolongaba ahora retomando algunos de sus recursos. Dentro de *Azul...* esta figura alcanza su mayor elaboración en “La canción del oro” y en “El rey burgués”, en los cuales se representa la situación del poeta como parte de las contradicciones de la sociedad. Como señala Ángel Rama a propósito de este último cuento, no se trata aquí de “la simple exaltación del Poeta” en oposición al burgués (1977: XXIII) –algo de que ya había ensayado el atrasado romanticismo hispanoamericano–, sino de un “planteo dilemático” (“la originalidad del texto estriba en que ambos términos, el Rey y el Poeta, ocupan situaciones contradictorias internamente” [1977: XXII]). En “La batalla de las flores” y en otros de los “Mensajes” se vuelve a poner en escena al poeta pobre e incomprendido, solo que esta vez esa figura imaginaria no representa simplemente de manera abstracta la situación del escritor sino que se conecta con las condiciones efectivas en las que se desenvuelve la práctica de la literatura en Buenos Aires.

En un cuento que resuelve en el plano simbólico la situación de la poesía ante el materialismo de la sociedad porteña, la pobreza de los protegidos de Apolo podría ser previsible. Sin embargo, este personaje se integra también en otros niveles presentes en el texto que se articulan con la situación de enunciación. A pesar del encuentro con la divinidad, Des Esseintes no deja de ser un cronista que con un fin determinado recorre las calles de Buenos Aires. Por otra parte, a través

de los gestos de Des Esseintes Rubén Darío no deja de recordar a su público el valor del estilo, un valor que en las páginas del diario y en su contigüidad con la noticia se vuelve el objeto privilegiado de reflexión. En este marco, la figura de los poetas pobres se vuelve central para la afirmación de los valores que sostienen la autonomía de la actividad artística (entre ellos la inspiración, la autenticidad y la separación de la demanda inmediata de la sociedad). Pero también está la inclusión en la fábula de los nombres de los poetas argentinos. Con esta inclusión, Darío redistribuye esos valores dentro de la discusión real sobre aquello que debe ser el escritor, especialmente en lo que respecta a su relación con el dinero y con el trabajo.

No se debe perder de vista que Darío escribe los “Mensajes de la tarde” a cambio de “un buen sueldo”. Por otro lado, se debe recordar que una de las cuestiones que Darío profundiza en su reflexión durante los años que reside en Buenos Aires se concentra en el *trabajo* que supone la escritura, algo que va de la mano con su esfuerzo por diferenciarse de un modelo tradicional del poeta todavía vigente (Rogers 2010). Desde esta perspectiva, puede identificarse en este texto uno de los modos en los que Darío empieza a articular los elementos propios del régimen de actividad y del régimen axiológico que caracterizan al arte moderno. Porque a través de la inspiración, estos poetas pobres le permiten reivindicar el carácter *vocacional* de la poesía, un rasgo que en el caso de Darío, lejos de chocar con su faceta *profesional*, impone una distinción fundamental para que en América Latina el poeta moderno adquiriera un estatuto semejante al alcanzado en Europa: la distinción respecto del letrado improductivo y del simple amateur que en Buenos Aires suele confundirse con el escritor.

Así, apenas arribado y desde la prensa Darío empieza a cuestionar las concepciones tradicionales sobre la práctica poética; y en ese cuestionamiento son fundamentales sus reflexiones sobre el trabajo y sobre el dinero. En línea con “La canción del oro”, otro de los “Mensajes de la tarde” expone la compleja articulación entre los valores generales de la sociedad y los valores de la literatura y el arte modernos. En “La cólera del oro” (14 de enero de 1894) vuelve a afirmarse el imaginario que confronta poesía y materialismo; pero en este caso el oro no es el representante del segundo término de esta oposición como en el cuento de *Azul...*

Por el contrario, el oro se presenta como enemigo del dinero. “Yo no sé por qué se dice que mi culto está hoy más extendido que nunca”, afirma. “El billete fraccionario e incómodo me ha sustituido”. Este desplazamiento que ha provocado el culto por la abstracción del dinero lo lleva al oro a una “confesión”: “yo no soy amigo de los comerciantes, sino ¡asombráos!, de los poetas, por más que sea proverbial mi alejamiento material de todos los orfeos” (Darío 1938: 35-36). Cuando Des Esseintes toma la palabra para reconocerse a sí mismo como uno de los adoradores del oro, es decir como integrante de ese grupo que, aunque no lo pueden tener, sería su más legítimo poseedor, lo que reaparece es el modelo del escritor que rechaza tanto el trabajo como el dinero en relación con la escritura: “Yo, en cambio, oro celeste, oro adorable, yo que no te llamo vil, como los poetas haraganes y los escritores que no cobran, sabría hacer contigo túnicas admirables y zapatos radiantes para todas las nueve musas...”. Aunque se guarda de ponerles nombres, los “poetas haraganes” (¿un Oyuela al que Apolo debía recordar que escriba sus poesías?) y los “escritores que no cobran” (¿tal vez alguien como Obligado, quien no necesitaba vivir de la escritura?) sintetizan unas condiciones que Darío observa en Buenos Aires y que a partir de este momento contribuiría a transformar al instalar una imagen moderna del escritor.

## 2. Sucesos literarios en la prensa nacional

El 6 de noviembre de 1896, en una nota titulada “Fenómeno raro provocado por *Los raros*”, Paul Corti señalaba como “Cosa extraña, inaudita, desconocida hasta la fecha en los anales de la librería argentina”, que “la edición de dicho libro se ha agotado en pocos días”. En efecto, en un par de semanas se habían vendido todos los ejemplares del largamente anunciado libro de Darío. Para el autor de la nota, este extraño fenómeno tenía una explicación elemental: “Por el fondo y por la forma, en el espíritu lo mismo que en la letra, el libro de Darío *no se parece a nada de lo que de vez en cuando se suele publicar por aquí*” (subrayado mío). La sencilla respuesta de Corti es significativa porque no elige hablar directamente de *Los raros* sino del mercado en el cual este libro se insertaba; pero también porque al hablar del mercado el libro le sirve para cuestionar uno de los lugares comunes más extendidos de la época. Mientras que en el circuito de la alta cultura letrada era habitual señalar la debilidad de ese mercado por la ausencia de una demanda, el éxito del libro de Darío demostraba que el problema estaba en la oferta. Esto llevaba a Corti a definir la singularidad de *Los raros* sobre el fondo de una “tradicción” local:

No se ocupa de comercio ni de política, ni de policía, ni de vida social; no contiene la menor historia escabrosa; más aún, el autor no parece sospechar siquiera que haya carreras de caballos en los hipódromos o concursos de tiro en los stands; el estilo, en fin, dista considerablemente del que se suele emplear en los tratados de táctica, los manuales para el manejo del fusil, las memorias de los presidentes de sociedades, los diarios, las novelas y las poesías.

Sin embargo, a pesar de tamaña falta de respeto por la tradición, a pesar de esa ruptura con los usos y costumbres, el libro de Rubén Darío se ha vendido y habrá necesidad de hacer una nueva edición.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Paul Corti, “Fenómeno raro originado por *Los raros*”, en *La Nación*, 6 de noviembre de 1896.



Un libro, casi, de otro mundo que, según el autor de la nota, no conectaba siquiera con la poesía incluida al final de la enumeración. Más allá de la exageración utilizada para definir la originalidad de *Los raros*, no es casual que Corti apuntara al fenómeno (extraño, inaudito, desconocido: *raro*) que el libro había provocado señalando antes que nada la dimensión material de su circulación. Incluso antes que el más abstracto y ambiguo *éxito* de público, la rareza de este fenómeno se definía por la *venta* de la tirada completa y por la necesidad de una nueva, lo que suponía la multiplicación de la demanda. No es para nada casual, sobre todo, si se piensa esta nota como un corolario de las estrategias que el propio Darío había adoptado desde el principio con el objetivo de instalar su nombre en Buenos Aires.

“Los Raros se publicó con todo el aparato publicitario utilizado hoy en día para lanzar cualquier *bestseller*” (Montero 1996: 823). Si bien esta afirmación es verdadera en el fondo, carece de un desarrollo acerca los medios utilizados para poner en marcha ese “aparato publicitario”; no porque Darío no hubiera contado con aliados que contribuyeran a través de la prensa con una insistente difusión de su estética, sino porque todos ellos se ubicaron al margen de un verdadero sistema editorial (o al menos de uno similar al existente un siglo después). Se sabe que desde 1893 fueron variadas las estrategias de autopromoción de Darío y que una de las más destacadas fue el aprovechamiento de la polémica, que no necesariamente precisaba de su propia intervención. Con la publicación de *Los raros*, Darío explotó al máximo este recurso: dejó que circularan voces a favor y voces escandalizadas y, de entre las críticas negativas, eligió responder a Paul Groussac. Ahora bien, en este momento se agrega otro tipo de fenómeno; algo definitivamente nuevo que, aunque también tiene a la prensa como vehículo indispensable, se distingue de todos los modos anteriores de difusión y de todas las estrategias promocionales.

Como vimos, Darío había leído su conferencia en el Ateneo el 29 de septiembre con un éxito que había demostrado el reconocimiento efectivo de sus lectores, quienes reconocían el valor de su poesía asociándolo con una personalidad. Tres días más tarde estaba en Córdoba, desde donde enviaría, además de sus colaboraciones a *La Nación*, una carta que sería leída antes de la conferencia

de Leopoldo Díaz en esta misma asociación (2 de octubre) y la “Dedicatoria-prefacio” de *Los raros* destinada a Ángel de Estrada y a Miguel Escalada, encargados de ultimar los detalles de la edición. Cuando el libro sale de la imprenta, el 12 de octubre, el poeta nicaragüense permanece en esa ciudad. *La Nación* ya no recibe sus colaboraciones, lo que no significa que Darío dejara de aparecer en sus páginas. Por el contrario, este silencio tiene su contracara en las reseñas y comentarios sobre *Los raros*, el primero de los cuales, del 16 de octubre, a cargo Luis Berisso adelantaba los ataques que recibiría el poeta señalando de antemano que el mecanismo central por el cual se iba a expandir la publicidad de *Los raros* sería la tajante oposición de dos bandos.<sup>222</sup> Como si Darío se hubiera retirado por un momento para que la escena fuera ocupada por el libro y por los efectos provocados por su “rareza”, su firma no volvería a aparecer hasta la publicación de “Los colores del estandarte” –su estratégica respuesta a la crítica de Groussac–, más de un mes después. Ahora bien, este silencio quedaría compensado de un modo todavía más espectacular cuando Darío (y ya no su libro ni sus versos) se transformara él mismo en el eje de una noticia.

Un día antes de que saliera la primera reseña de *Los raros* (es decir el 15 de octubre), el Ateneo de Córdoba organizó el que sería el evento más resonante de su historia: la fiesta en honor del poeta que visitaba la ciudad. Si bien el escándalo que siguió a este episodio es bastante conocido, la crónica publicada en la revista *Buenos Aires* diez días más tarde ofrece un buen resumen de los motivos que hicieron que esta “velada” se transformara en un “verdadero acontecimiento literario”:

La velada había pasado entre el entusiasmo de las gentes de letras de la Friburgo argentina, muy satisfecha de los discursos pronunciados por el Presidente del Centro, Dr. Juan M. Garro, Rubén Darío y el joven Carlos

---

<sup>222</sup> “Los impotentes y los fracasados, no dejarán de tirarle su piedra; los puristas, pescarán uno que otro término exótico y uno que otro galicismo flamante, para ostentarlo como un trofeo en su contra, y arrojárselo al rostro; pero esas son pequeñeces. *Los Raros*, resisten la estocada a fondo del verdadero crítico y la gracia cursi de los discípulos de Valbuena; el golpe de maza del demoleedor y la patada burda del Pegaso académico” (L. B., “Vida literaria. Los raros”, 16 de octubre de 1896).

Romagosa, brillantes piezas, sobre todo la de este último, una de las inteligencias más vigorosas de la moderna intelectualidad argentina. Había pasado bien la velada, cuando aún no extinguidos los aplausos que saludaron al joven Campeón de la Lira, he aquí que el ex presidente del Ateneo de Córdoba, Sr. Antonio Rodríguez del Busto, publica en *La Patria* de aquella ciudad una carta renuncia dirigida al doctor Garro en la cual decía separarse del Ateneo porque la velada en honor de Darío significaba la aceptación tácita de los modernos cánones simbolistas que, en su sentir merecían ser tratados como casos clínicos en cefalocomios especiales y por sistemas de patología mental expresa.<sup>223</sup>

Si bien el episodio podría haber quedado en la renuncia de Rodríguez del Busto, o en todo caso haberse prolongado como un hecho local que no afectaba más que a la vida institucional de la asociación cordobesa, el protagonismo de Darío lo llevaría a trascender esa frontera. La nota de *Buenos Aires* continuaba señalando el alcance que había tomado el tema: “*Tribuna* y *El Tiempo* se han ocupado de la cuestión [...]; y los colegas de Montevideo y *El Día* de Rosario de Santa Fe han dedicado a la cuestión artículos especiales”. La mayor parte de las notas que se publicaron en la prensa de Córdoba, Buenos Aires, Rosario, Montevideo y La Plata se orientaron en la línea de las polémicas sobre el “decadentismo” que desde hacía ya algunos años se venían dando en distintos países de Hispanoamérica.<sup>224</sup> Casi todas recurrieron a la parodia de los procedimientos poéticos de Darío y demás “decadentes”, pero ridiculizando al mismo tiempo el tono de la carta del renunciante cordobés.<sup>225</sup> Sin embargo, el predominio de la ironía no le resta

---

<sup>223</sup> *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, año 1, 81, 25 de octubre de 1896. En realidad, la carta no estaba dirigida a Garro, vicepresidente del Ateneo cordobés (quien había abierto la velada) sino Cornelio Moyano Gacitúa, quien era en ese entonces el presidente.

<sup>224</sup> Un panorama bastante completo sobre la recepción del decadentismo en Hispanoamérica puede leerse en Olivares 1980. El autor identifica como punto de partida de las polémicas el prólogo de Eduardo de la Barra a la primera edición de *Azul...* Es a partir de este momento, dice, que “hablar de decadentismo al referirse a la obra de Darío y sus congéneres literarios se convirtió en un lugar común” (Olivares 1980: 60)

<sup>225</sup> La carta de Rodríguez del Busto señalaba que la reunión en honor de Darío había “rebajado el nivel moral del Ateneo [y] destruido su autoridad en cuestiones literarias” y

importancia al hecho de que esta cuestión se haya prolongado ante la atención de los lectores de la prensa por el término de un mes, acoplándose a los mecanismos de funcionamiento de la noticia nacional.

“¡Hay que intervenir en Córdoba!” tituló *Tribuna* el primero de los artículos de la serie publicada en este diario, planteando con ironía la necesidad de “restablecer el orden” en esa provincia <sup>226</sup>. En su insistente presentación del enfrentamiento entre el “bando decadente” y sus contrarios, los diarios de Buenos Aires le imprimieron al acontecimiento el ritmo de una progresión, y apelaron a la réplica y al intercambio de “novedades” con los diarios del interior del país, como si se tratara de una noticia que día a día sumaba alternativas. Algo notable es que, en ese camino, estas “noticias” derivadas de los acontecimientos de Córdoba se distanciaran de los términos de la polémica estrictamente literaria. Uno de los signos de ese distanciamiento es que corrieron en paralelo, sin tocarse en ningún punto, con los artículos que simultáneamente se publicaban alrededor de *Los raros*. Otro, que apelaron a los recursos y los géneros que con mayor grado de mecanización las columnas de un diario podían ofrecer a sus lectores: notas cortas de tono informativo tituladas de modo sumario, breves “despachos”, cartas de opinión y hasta una publicidad de remate. La vida literaria estaba en condiciones de fundirse en el registro discursivo del diario, lo que suponía una conexión con el público “general”: ya no un público de pares ni lectores directamente interesados (como los que podía convocar una bibliográfica o una nota polémica sobre el libro de Darío), sino un lector de diarios. Para ese lector que podía encontrar interés o incluso entretenimiento en la noticia sobre un asunto que no lo comprometía

---

denunciaba manejos oscuros en el mecanismo que había llevado a la aprobación de la velada (“se ha resuelto en una sesión que dicen que hubo, en la única noche lluviosa de este año, sesión en la que yo no estuve presente ni usted tampoco”). Pero lo que más llamó la atención de la prensa fue la última parte, en la cual se despachaba contra la estética de Darío. Siempre dirigiéndose al presidente de la asociación, la carta continuaba aludiendo al texto leído esa noche por el poeta: “¿Quiere usted conocerlo? Lea los versos en que elogia al señor obispo Esquiú, publicados en *Los Principios* de hoy, en los que principia llamando BLANCO al horror”. Y más adelante: “Yo quiero salir del manicomio donde se llama BLANCO al horror...”; “[...] no quiero ser responsable del engaño, de la mistificación de que se ha hecho víctima a esta sociedad, llevándole a aplaudir a los pupilos del asilo de las Mercedes”. La carta completa, publicada en el diario de Córdoba el 16 de octubre, es reproducida en Darío 1938: 117-118.

<sup>226</sup> *Tribuna*, 19 de octubre de 1896.

directamente, como poeta y como escritor Rubén Darío se había convertido en el protagonista de un suceso de alcance nacional.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

# **Vida literaria. Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo**

**Federico Bibbó**

Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras

Director: Sergio Pastormerlo, UNLP

Codirectora: Alejandra Laera, UBA

La Plata, 10 de agosto de 2016

**Tomo II**

## ANEXOS

## ANEXO I

### EL ATENEO Cronología y documentos

El presente anexo se propone como un aporte para la reconstrucción de la historia del Ateneo con el objetivo de complementar el desarrollo de las hipótesis que, en lo que respecta a esta asociación, se concentran fundamentalmente en los capítulos 2 a 4 de esta tesis. Dividimos este anexo en tres partes.

En primer lugar, presentamos una cronología que abarca los acontecimientos que se produjeron en el momento de la formación del Ateneo y las actividades (conferencias, proyectos, concursos, exposiciones) que allí se realizaron a lo largo de su vida institucional. Además, transcribimos algunas circulares que se difundieron a través de la prensa con el fin de hacer conocer a los socios algunas resoluciones por parte de las autoridades, los programas de los actos y, en algunos casos, los comentarios con que las crónicas acompañaron las noticias acerca de las conferencias.

Cabe aclarar que la pretensión de hacer una cronología exhaustiva se encuentra con limitaciones importantes. La inexistencia de un archivo propio del Ateneo ha llevado a concentrar la investigación en dos tipos de fuentes principales: los textos de evocación y (sobre todo) los diarios de la época; es decir, la misma clase de fuentes utilizada por los trabajos anteriores sobre esta asociación. Como ya se mencionó en el estudio, el Ateneo fue una empresa caracterizada por la irregularidad de sus actividades, una circunstancia a la cual debemos adjudicar diferentes motivos: además de los problemas económicos o, en ocasiones, de la simple la inacción de los miembros directivos, en algunos de sus tramos la coyuntura política determinó la suspensión de las actividades.

A esta irregularidad debemos sumar la variable atención que a lo largo de los años la prensa prestó a lo que allí sucedía. Como se vio en el primer capítulo de esta tesis, este fue un proyecto que en sus inicios tuvo una altísima visibilidad en el



espacio público. Los diarios parecen haber seguido con cierta fidelidad el ritmo de sus actividades hasta 1897; pero esta atención su va diluyendo en los años siguientes. De todas maneras, si atendemos a los testimonios, esto se debería sobre todo a la dispersión de sus miembros más activos que se produjo luego de esta etapa. Mientras que sobre los inicios del Ateneo casi no tenemos dudas, las condiciones que llevaron a su cierre se diluyen en el olvido, tal como lo repiten los recuerdos que coinciden en describir estos últimos años según el ritmo lento de una incierta y prolongada declinación. Esta demorada “agonía” se refleja en la información provista por la prensa, que alrededor de 1898 se vuelve prácticamente nula. Aunque existen indicios de que luego de ese año hubo alguna actividad, todo indica que por entonces el Ateneo sólo funcionaba de forma esporádica y que toda intermitente aparición respondía a los esfuerzos de un grupo de hombres que persistieron hasta último momento en el intento de reactivarlo. Carlos Vega Belgrano, el máximo “mecenas” del Ateneo, es un nombre que nunca deja de figurar en esta historia; el de Ernesto Quesada, alguien que desplegó una amplísima actividad institucional a lo largo de su vida, llega también hasta los últimos años, en los que ocupa la presidencia. Si bien otros de los hombres destacados, como Obligado y Schiaffino continúan figurando dentro el grupo dirigente, no parece que le hayan prestado un grado de atención equivalente al que sostuvieron en la primera etapa.

Una nota más sobre esta primera parte del Anexo. El cronograma anual del Ateneo ocupaba de ocho a nueve meses, entre abril (o a veces mayo) y noviembre. Si bien no sabemos fehacientemente si entre diciembre y marzo, cuando la mayoría de las actividades sociales y culturales que se realizaban en Buenos Aires quedaban suspendidas por la temporada de verano, el Ateneo cerraba sus puertas a los socios que iban allí simplemente para leer algún periódico o revista o conversar. Sin embargo, es seguro que en esos períodos se suspendía toda actividad oficial (conferencias, asambleas, reuniones de secciones, actos públicos, exposiciones, etc.).

La segunda parte del anexo se encarga de reconstruir la conformación de la Junta Directiva a lo largo de la existencia del Ateneo. En la preparación de esta parte reaparece el problema del alto grado de dispersión en que se encuentran las fuentes. No fue posible reconstruir todos los cargos en todos los períodos, algo que, por otro

lado, parece haber sufrido variaciones. Por estatuto, el cuerpo de vocales debía renovarse anualmente en un tercio, pero no sabemos si siempre se cumplió esta disposición. Tampoco se pudieron recuperar los nombres de los responsables de cada una de las secciones que, como vimos, tuvieron un grado de desarrollo muy desparejo. En realidad, sabemos que algunas de estas secciones tuvieron una existencia meramente nominal, pero incluso es posible que en el último período no funcionara esta estructura y que, por el contrario, el cuerpo directivo se haya reducido a un grupo de autoridades compuesto por los participantes de las tres secciones principales (Bellas Letras, Bellas Artes y Música).

A pesar de los baches, creemos que esta parte del Anexo funciona como una muestra del tipo de composición de su grupo dirigente, además de que permite advertir tanto los compromisos individuales de algunos de sus miembros como los intentos frustrados de recambio generacional que parecen haber existido en los últimos tiempos. Por ejemplo, la muestra no deja dudas sobre la participación de los artistas plásticos como sostenedores principales de la asociación hasta sus últimos días, incluso a pesar de que la actividad central que justificaba la participación de pintores y escultores (el Salón Anual) dejó de existir con la fundación del Museo Nacional, en 1897.

Finalmente, la tercera parte está dedicada a relevar los artículos polémicos publicados en la prensa inmediatamente después del anuncio de la fundación del Ateneo. Como se ha intentado mostrar en el capítulo 2 de esta tesis, es en este momento inicial cuando se configuran, junto con los límites de la convocatoria, una serie de problemáticas que en adelante se volverán recurrentes y que a nuestro juicio resultan centrales para observar las reformulaciones por las que atraviesan las prácticas literarias a lo largo del período de entre siglos. Puesto que algunos de ellos no aparecen citados en el capítulo correspondiente, se aspira que este apéndice complete el panorama que allí se presenta. Cuando se presentó una palabra o expresión ilegible en el documento original, se recurrió al uso de puntos suspensivos entre paréntesis.

## CRONOLOGÍA

~1892~

**Julio**

**8** de julio: En una de las reuniones que se realizan semanalmente en la casa del diplomático y escritor chileno Alberto del Solar se conversa sobre “la necesidad de fundarse un centro de carácter intelectual, con tendencias literarias, donde pudieran reunirse y acercarse cuantos cultivan o aman en nuestro país las letras” (*La Nación*, 9-7-1892). Los asistentes a esta reunión son Lucio V. Mansilla, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Carlos María Urien, Manuel F. Mantilla, Federico Gamboa, Rafael Obligado, Adolfo Carranza, Carlos Vega Belgrano, Belisario Montero, Leopoldo Díaz, Juan José García Velloso y Domingo I. Martinto. Con el fin de constituir la asociación se programa para el 16 de julio una reunión en la que participarán, además de los promotores de la idea, un grupo de invitados. Cada uno de los asistentes a la reunión en lo de Del Solar deberá confeccionar una lista de nombres que constituirá la concurrencia a la “asamblea”. Finalmente, esta reunión es postergada a causa del naufragio de la torpedera Rosales.

**23** de julio: **se realiza la reunión que da lugar a la fundación del Ateneo**

Los diarios de Buenos Aires anuncian la “asamblea” inaugural que había sido suspendida, en la casa de Rafael Obligado: “Numerosas invitaciones se reparten ya, y la acogida que por parte de todas las personas amantes de las letras ha alcanzado la idea, le augura un éxito lisonjero (...) Entre las personas que concurrirán a la reunión del sábado, podemos citar, entre muchas otras, a los Sres. Ricardo Gutiérrez, Carlos Guido y Spano, Miguel Cané, general Mansilla, Calixto Oyuela, Eduardo Saenz, Joaquín V. González, Federico Gamboa, Alberto del Solar, Manuel Podestá, Juan A. Argerich, Norberto Piñero, Belisario Montero, Manuel Mantilla, etc., etc.” (*La Nación*, 21-07-1892). Además, adelantan que el nombre del “centro literario” será probablemente, según se ha hablado en las diferentes tertulias, “Ateneo Argentino”.

El sábado 23 se lleva a cabo esta reunión de la que participan alrededor de sesenta personas.

La concurrencia fue numerosa, hallándose presentes, entre otros los Sres. Carlos Guido Spano, Ricardo Gutiérrez, general Lucio V. Mansilla, Joaquín V. González, Nicolás Matienzo, Carlos Vega Belgrano, Ernesto

Quesada, Severo Rodríguez Etchart, Julio L. Jaimes, Carlos Pintos, Enrique S. Quintana, Carlos Gutiérrez, Rafael Castillo, Carlos M. Ocantos, Félix Martín y Herrera, Eliseo Cantón, Francisco Seguí, Norberto Piñero, Gabriel Cantilo, Florencio Madero, Adolfo F. Dávila, Dalmiro Balaguer, Marco M. Avellaneda, Luis Beriso, Belisario Álvarez, Pérez Avendaño, Tiburcio Padilla, Calixto Oyuela, D. D. Martinto, Alejandro Sorondo, Juan J. García Velloso, José M. Martinolli, Belisario J. Montero, Daniel García Mansilla, Leopoldo Díaz, Antonio Dellepiane, Enrique E. Rivarola, José M. Miró, Ángel Menchaca, A. del Solar, J. A. Argerich y A. F. Orma. Se adhirió por carta los Dres. Zeballos, Cané y Manuel T. Podestá.

A las 9.30 el dueño de casa expuso el motivo de la reunión diciendo que ella tenía por objeto llenar la necesidad imprescindible de unir en una corporación todos los elementos intelectuales del país y formar una sociedad de carácter esencialmente literario, aunque no excluyera por esto las demás manifestaciones del espíritu”. Luego intervienen Carlos Guido Spano, Lucio V. Mansilla y Ricardo Gutiérrez, quien declara que “la sociedad debía tener un fin práctico, y si no lo tenía, no hacer nada por crearla”. Se elige una primera comisión directiva, “con amplios poderes”, compuesta por once “literatos” (entre ellos, Miguel Cané, ausente de la reunión) y presidida por Carlos Guido Spano. A propuesta de Ernesto Quesada, se decide incorporar además a otros tres miembros que serán representantes de la música, la escultura y la pintura. Ricardo Gutiérrez, considerando que su opinión ha sido desoída, se niega a formar parte de la comisión y permanece en la asamblea como “simple concurrente”.

Concluido el acto, se pasó al comedor, donde el poeta Guido improvisó, con la elocuencia que lo caracteriza, un discurso alusivo y brindó por el éxito de la idea que acababa de realizarse, fundando el Ateneo.

La asamblea terminó a la una, quedando todos satisfechos de la amabilidad con que hizo el Sr. Obligado los honores de su casa. (*La Nación*, 24-07-1892).

**27 de julio** Reunión de la comisión directiva del Ateneo en casa de Carlos Guido Spano, calle Ministro Inglés esquina 60 A., para tratar su organización definitiva. Se nombran como nuevos integrantes de la comisión a Lucio V. López, Carlos Vega Belgrano, Belisario Montero, Eduardo Schiaffino (pintura), Alberto Williams (música) y Lucio Correa Morales (escultura), y se distribuyen los cargos. Se designa a Oyuela, Quesada y González para la redacción de los estatutos del Ateneo.

Se proyecta la inauguración para el 12 de octubre de 1892.

## Agosto

Se publican los Estatutos del Ateneo (Buenos Aires, Imprenta San Martín, Alsina 459).

En este documento se fija como objeto de la asociación “favorecer el desarrollo de la vida intelectual en la República Argentina”, y se establece que su domicilio será la ciudad de Buenos Aires. Además, allí se establece una división en cuatro Secciones: Bellas Letras, Estudios Históricos, Estudios Sociales y Filosóficos y Bellas Artes. Se definen las condiciones para la membresía: para ser miembro activo del Ateneo, el candidato debe ser presentado por escrito a la Junta directiva por tres miembros activos, y la Junta puede rechazar al candidato con un mínimo de tres votos.

En el capítulo IV de los Estatutos se indica que la Junta directiva se compondrá de un presidente, un vicepresidente 1º, un vicepresidente 2º, dos Secretarios, un Tesorero, un Bibliotecario y diez Vocales.

## **Septiembre**

30 de septiembre: Sesión de la Junta directiva en el Instituto Geográfico.

## **Octubre**

Carlos Guido Spano renuncia a la presidencia del Ateneo.

La Junta directiva se reúne para elegir al nuevo presidente. La elección resulta empatada entre Joaquín V. González y Calixto Oyuela. El músico Alberto Williams, quien llega más tarde a la reunión, define su voto a favor de Oyuela.

~1893~

## **Marzo**

**9** de marzo: Reunión de la sección Bellas Letras en la que resulta electo como director, por mayoría absoluta de votos, Rafael Obligado. Secretario: D. García Mansilla. Comisión encargada de redactar el reglamento interno de la sección: Ramón Pacheco, Martín Coronado, Daniel García Mansilla.

**9** de marzo: Reunión de Comisión directiva, con asistencia de doce de sus miembros. Alberto Williams presenta un proyecto para la organización de un concurso de composición musical “que tendrá lugar todos los años del 1º al 5 de Setiembre”.

## Abril

**12 de abril:** Se publican dos circulares de la Comisión directiva destinada a los socios del Ateneo:

1-“Me es muy grato hacer saber a V. que la sala de lectura del Ateneo ha quedado ya instalada, y permanece abierta, a disposición de los miembros, todos los días desde las 12 del día hasta las 11 p.m.

Además de la Biblioteca formada por donativos de los socios, se encuentran todos los diarios y revistas de esta capital, así como las siguientes publicaciones extranjeras:

L'Illustrazione Italiana, L'Illustration Illustrirte Zeitung, The Illustrated American, La Ilustración Artística, The Graphic Revue Scientifique, Journal des Economistes, The North American Review, Biblioteque Universelle, La Nature, Revue des Deux Mondes, The Ateneaeum, Nuova Antologia, Deutsche Rundschau, La España Moderna, Harper's New Monthly Magazine, Revue Philosophique, The Nineteenth Century, La Nouvelle Revue, Gazette des Meaux Arts, Scientific American.

Puede V. también pasar por la secretaría a recoger la tarjeta que le acredita como miembro del Ateneo. Saluda a V. atentamente –Calixto Oyuela- Belisario J. Montero, secretario.”

2-“Tengo la satisfacción de comunicar a V. que la inauguración del Ateneo tendrá lugar el 25 del corriente a las 8 p. m. Los pedidos de invitaciones, dentro de los límites que permite el espacio de que disponemos, pueden ser dirigidos a la secretaría, la cual los atenderá todos los días de 4 a 6 p. m.

Al mismo tiempo participo a V. que, por disposición de esta fecha, los miembros del Ateneo, con excepción de los que pertenecen a la junta directiva del mismo, han sido dispensados del pago de las cuotas correspondientes a los meses de Enero, Febrero, Marzo y Abril del corriente año. Saluda a V. atentamente –Calixto Oyuela-Belisario J. Montero, secretario.”

**25 de abril:** Fiesta de inauguración del Ateneo

En nota del 23 de abril, *La Prensa* adelanta el programa:

“El programa del acto es una innovación sobre las costumbres en este género de fiestas: es corto y bien distribuidos en él los números de música y lectura.

Se divide en dos partes, y cada parte en cuatro números: 1. ‘Alocución’ inaugural por el presidente del Ateneo, Dr. Calixto Oyuela; 2. ‘Sonata’ para violoncello y piano por los maestros Carlos Marchal y Clementino del Ponte; 3. ‘Conversación científica’ por el doctor don Carlos Berg, director del Museo Nacional; 4. a) Nocturno de Chopin, b) Le Rouet de Catalani, para piano por el señor Clementino del Ponte; 5. la poesía ‘Ayohuma’ del señor Rafael Obligado, leída por el Dr. Calixto

Oyuela; 6. 'Romanza' de Oidor. B) 'Tarantela' de Raff, a dos pianos por los señores Alberto Williams y Julián Aguirre.

-El Dr. Carlos Berg, nombrado socio honorario del Ateneo, contestó al presidente una galante nota, en la cual dice: 'Al agradecer la distinción con que me honra el Ateneo, manifiesto al señor presidente mi buena voluntad para participar de la fiesta de inauguración de dicho Instituto con una *conversación*'.

Contestando a la nota en que se le comunicaba el nombramiento de miembro honorario, el Dr. Berg escribe:

'El testimonio de distinción con que me ha honrado la Junta Directiva del Ateneo, confiriéndome este título, me llena de gratitud hacia la misma y la asociación de que seré siempre un admirador, y según mis exiguas fuerzas, un servidor asiduo'".

*La Prensa*, 25 de abril:

Es notable el interés que ha despertado la fiesta que esta noche tiene lugar en el Ateneo, en su local de Avenida de Mayo 291.

En nuestro número del domingo publicamos el programa, y por él se veña que se ha dado al acto proporciones modestas, sin dejar por eso de ser atrayente.

La parte literaria estará representada por cuatro conocidos y bien reputados escritores: el Dr. Calixto Oyuela, cuya ilustración y competencia en la crítica no se pone en duda, abre la sesión con un discurso; el Dr. Carlos Berg, director del Museo Nacional y conferenciante amenísimo, sabe como ninguno dar a los temas áridos de la ciencia todo el encanto de una obra de arte; el Dr. Rafael Obligado, el poeta nacional, el de las décimas populares, y a la vez vigorosas de la poesía argentina, figura en ese acto con una de sus últimas producciones, juzgada por algunos críticos que la conocen como su obra maestra, -titulada *Ayohuma*; el Dr. Norberto Piñero, autor de tratados y de estudios jurídico-sociales de alto mérito, y a la vez poseedor de una erudición literaria nada común.

Estos son los que en la fiesta inaugural del Ateneo representan las varias secciones en las que se divide.

Los compositores y maestros de música de la sección de Bellas Artes, Alberto Williams, Julián Aguirre, Clementito del Ponte, con el concurso del reputado profesor Sr. Carlos Marchal, desempeñarán la parte que les corresponde, la de la armonía, por la ejecución de trozos escogidos de Rubinstein, Chopin, Catalani, Roff, Svendsen, Oidor y Popper.

Un gran número de distinguidas familias ha manifestado deseos de asistir, y es lástima que el local no ofrezca capacidad para toda la concurrencia que habría acudido a este primer acto público de la joven institución del Ateneo.

No obstante, se han hecho grandes esfuerzos para dar cabida al mayor número.

Pasada la fiesta de inauguración, pocos días después, se abrirán de nuevo los salones para el primer *salón* artístico, -de pintura y escultura,- para el cual están preparando ya muchos trabajos, entre los cuales figuran un buen número de señoritas de nuestra sociedad, dedicadas al cultivo de las artes del dibujo.

Esperamos que la fiesta de esta noche corresponda a los deseos y a las expectativas de todos.

*La Prensa*, 26 de abril:

EN EL ATENEO  
LA FIESTA DE ANOCHE

Anunciada y preparada sin gran ruido, con un programa sobrio de formas pero con elementos inmejorables, realizóse anoche la fiesta de inauguración del Ateneo argentino, la primera institución de este género que existe en este país.

Podemos decir que el debatido Ateneo ha obtenido su primer triunfo, y que muy pronto podremos verlo echar hondas raíces en nuestra sociabilidad.

La distinguida concurrencia de damas y de caballeros de alta posición intelectual, saliendo con la agradable impresión manifiesta con toda espontaneidad, serán los mejores mensajeros ante la sociedad de Buenos Aires, que nunca negó su apoyo y su aplauso a las nobles y levantadas iniciativas, tendentes a mejorar el ambiente que respiramos. El local resultó reducido para el número de familias asistentes, aunque no para la audición de las lecturas y la música, y estaba dispuesto con una sencillez realmente respetable, como cuadra a actos serios donde prima el placer de la inteligencia.

El presidente del Ateneo, D. Calixto Oyuela, leyó su hermoso discurso en medio de las más vivas muestras de simpatía del selecto auditorio. Hizo una oración digna bajo todos los conceptos del acto y de las vastas trascendencias que el Ateneo está llamado a proyectar sobre la intelectualidad argentina.

Ya no es una duda para nadie que este escritor es uno de los hombres mejor preparados en el arte difícil de la crítica literaria en nuestros tiempos.

Los aplausos que le interrumpieron muchas veces en el curso de su alocución, explicativa de los fines del Ateneo saludárosle al final con una verdadera ovación.

El doctor Berg es uno de los conferenciantes más artistas que conocemos. Sabe imprimir al tema científico tal novedad, tal intención y forma tan graciosas que se adueña del público más exigente y le obliga a seguir interesado hasta el fin.

Habló de un tema que es toda una novedad. El Ateneo de la naturaleza, tomando como tipo las abejas y estudiando su vida, sus trabajos y su acción.

Mantuvo cerca de veinte minutos al auditorio pendiente de su palabra animada, pintoresca y siempre atrayente, provocando a cada momento espontáneas risas que convertíanse en aplausos.

Su salida fue triunfal y las felicitaciones le salían al encuentro.

El canto magistral de Rafael Obligado, leído por Oyuela, sobre el episodio de Ayohuma, fue escuchado con religiosa atención y los



aplausos a cada estrofa se comprimían para no perturbar la solemnidad de la expectativa.

Una poesía es aquella que los argentinos debieran aprender, como se aprendían los cantos heroicos de la Grecia. En ella la personalidad histórica de Belgrano se destaca sobre el fondo de nuestra historia con proporciones gigantescas pero rigurosamente verdadera (sic). Es todo un retrato y la poesía entera un inmenso cuadro encerrado en unas cuantas décimas.

La salva de plausos, con que fue saludada la lectura, hizo lamentable más que nunca la ausencia de su autor, hoy en el campo. Pero anoche el gran poeta argentino ha añadido una hoja más al laurel conquistado en altas lides.

El Dr. Norberto Piñero leyó después su discurso sobre la influencia social del Ateneo –discurso de forma correctísima, de fondo trascendental y revelador de un pensador avezado a cavilar sobre los problemas de la vida de las sociedades y del individuo. Su autor es un sociólogo y un literato.

Los distinguidos y justamente apreciados maestros de música, -Del Ponte, Williams, Aguirre y Marchal, recogieron a manos llenas las flores que al divino arte son debidas y tributadas siempre en la persona de sus nobles intérpretes.

La “Sonata” de Rubinstein por Marchal en el violonchello y Del Ponte al piano; el “Nocturno” y “Le Donet” de Chopin el primero y de Catalani el segundo, ejecutados por aquel querido maestro; la romanza de Svendsen y la *Andalouse* de Popper, ejecutados en el violoncello por Marchal, que le valieron estruendosa ovación, y por último la romanza e Wivor y la tarantela de Raff tocadas por Williams y Aguirre, fueron las piezas que en la bellísima fiesta representaron la música, arrancando estruendosas manifestaciones del auditorio.

En suma, pues, el Ateneo ha demostrado que puede convertirse en breve en uno de los centros de atracción más amados de nuestra alta sociedad, la cual pudiera ser que no asista a las fiestas de este carácter porque nadie se las ofrece. El Ateneo tiene esa hermosa misión social, y esperamos que cuando se inauguren las conferencias ordinarias, podemos ver, como anoche, formado el auditorio por el distinguido concurso de las damas bonaerenses.

Entre las familias que concurrieron al Ateneo se encontraban las siguientes:

Vice-presidente de la República Dr. Urriburu, de Oyuela, Piñero, Lavalle, Berdier, Schiaffino, Stegman, Sarmiento, Urriburu de Girando, Oyuela (I.), Quintana, Saavedra, Gallarini, Mendez, Bhon, Piñero (O.), Barbieri, Hughes, Rhom, Molino Torres, Hartmann, Aubone, Basalvilbaso y muchas otras, y los señores Dr. Evaristo Uriburi, Dr. Aristóbulo del Valle, Dr. Norberto Piñero, Dr. Calixto Oyuela, Belín Sarmiento, Dr. Demaría, Dr. Bonifacio Lastra, Schiaffino, Stegman, Ignacio Oyuela, Dr. Enrique S. Quintana, Dr. Diego Saavedra, Dr. Gallarini, Osvaldo Piñero, Dr. Escalada, De la Barra, Ortiz Viola, Dr. Telmo Pintos, Dr. Joaquín V. González, Leopoldo Díaz, Dr. Marco

Avellaneda, Augusto Ballerini, Severo Rodríguez Etchart, Antonio Piñero, Carlos M. Ocantos, Dr. Ernesto Quesada, Martín Coronado, Barreda, Calzadilla, Pacheco, Alberto del Solar, Belisario J. Montero, Carlos Vega Belgrano, Casimiro Prieto, Jaimes, S. Villafañe, C. Pintos, P. Della Costa, Leopoldo Díaz Ghirardo (sic) y muchísimos otros.  
En el intermedio las señoras pasaron al salón de lectura, donde se les obsequió con un lunch servido por el Café de París”.

**23** de abril:

BIBLIOTECA

*La Prensa* (23-04-93):

“La biblioteca del Ateneo ha sido enriquecida con varios donativos importantes. El sub-director de la Biblioteca Nacional, señor Emilio H. de Padilla, ha enviado con una bella encuadernación, hecha en la casa, el 1er volumen del ‘Catálogo Metódico’, y ofrece, previa autorización superior, donar una colección completa de las publicaciones oficiales del Depósito y Cange (sic) Internacional.  
El Dr. Ernesto Quesada ha donado 900 volúmenes, consistentes en colecciones de las principales revistas europeas y argentinas...”

## Mayo

**17** de mayo: inaugura el **Primer Salón Artístico del Ateneo**

Jurado: Eduardo Schiaffino (presidente), Severo Rodríguez Etchart (secretario), Lucio Correa Morales, Augusto Ballerini, Eduardo Sívori, Graciano Mendilaharsu, Ángel Della Valle, Emilio Caraffa.

El 13 de mayo, *La Prensa* anticipa:

“El martes (16) a la noche el salón se abrirá para los que deseen anticiparse a la apertura general, abonando 5 pesos de entrada.  
El día de la inauguración se pagará sólo 3 pesos y los días de fiesta la entrada será gratuita.  
Se han establecido los lunes como días de moda, en los cuales los salones del Ateneo se verán concurridos por distinguidas damas que han manifestado su deseo de asistir así, en días especiales.”

De acuerdo con *La Prensa* (15-05-1893) “más de doscientos cuadros y algunas esculturas se presentaron, y de todos solo han sido devueltos cerca de 30.

El jurado ha procedido, sin duda, con un criterio benévolo, dado el hecho de ser la primera exposición y la necesidad de estimular el cultivo de las artes”

El 5 de junio se informa que “En vista de que las entradas a la exposición de pinturas, dibujos y esculturas han producido lo bastante para cubrir los gastos de instalación y mantenimiento, la junta ha resuelto que de hoy en adelante tienen

entrada libre las familias de los socios, excluidas hasta ahora de este privilegio, solamente en vista de la necesidad de responder a esas erogaciones”.

## Junio

26 de junio:

### **BIBLIOTECA DE AUTORES NACIONALES**

El 26 de Junio se publica una extensa nota en *La Prensa* acerca del proyecto, presentado por Oyuela. El propósito es “emprender la reedición de todas las obras de nuestros escritores más notables, desde los albores de nuestra vida nacional, y antes de esa fecha, de cuantos libros se conozcan o se descubran de algún valor histórico, científico o literario”. Esto se haría con “el más severo criterio, la más prolija investigación, tratando de formar una biblioteca argentina, a la vez completa y escogida”. Se apunta a la selección dentro de los materiales de cada autor, sacando los escritos circunstanciales. Cada volumen estará precedido por un “estudio biográfico, crítico e histórico del hombre, de la obra y de la época”. Se compara con la Antología de poetas españoles de M. y Pelayo y con la “Colección de autores castellanos” de la Academia española en cuyo marco se ha publicado la Antología de la poesía hispanoamericana. La nota dice que con esta iniciativa “resucitarían todos los escritores (...) cuyas obras han desaparecido o por rareza de sus ediciones solo son patrimonio de algunos eruditos o coleccionistas”. “Formaríase, así, una colección homogénea y sistemática de la literatura nacional, enriquecida con la investigación histórica, bibliográfica y crítica, para dar unidad y sucesión, o sea para formar la historia misma”.

Al otro día (27-06), otra nota transcribe el texto íntegro del proyecto aprobado en general por la Comisión directiva, en reunión del día anterior.

Entre los artículos, uno de ellos dice que se le solicitará a los socios del A. la suscripción, y que el número de ejemplares será previamente determinado en base a la suscripción. “Cada ejemplar llevará impreso el nombre del suscriptor, y adjunta la nota de gastos de impresión”.

Y se transcriben las obras ya programadas

Art. 10-La Junta Directiva decide, desde luego, dar a luz las obras siguientes:

Juan María Gutiérrez- Obras completas.

Mariano Moreno- Arengas y discursos (comprendiendo la Vida y memorias publicadas por su hermano Manuel).

El Dean Funes –Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán.

Diego Alcorta –Lecciones de Filosofía.

Lamadrid – Observaciones sobre las Memorias póstumas del General Paz.

Estatutos y constituciones sancionados y proyectadas para la República Argentina.

Colección de discursos de los principales oradores argentinos.

Echeverría – Obras escogidas.  
Mármol –Obras.  
Andrade –Obras completas.  
Alberdi –Obras escogidas  
Sarmiento – Obras escogidas  
Goyena-Escritos y discursos  
Esquiú –Escritos y discursos.  
Cantos populares argentinos.  
Escritos escogidos de Florencio Balcarce.  
Adolfo Lamarque, Alberto Navarro Viola, Benigno Lugones, Adolfo  
Mitre y Miguel Moreno (en un volumen)  
Antología de poetas argentinos.  
Antología de prosistas argentinos.

## Julio

**3** de julio: En sesión de Junta directiva se resuelve “emprender la publicación, en ediciones críticas, de las obras nacionales inéditas o cuyas ediciones estuviesen agotadas o fuesen notoriamente defectuosas”.

**9** de julio:

Fiesta literaria y musical. En La Prensa del 5-06 se detalla los encargados de organizar la “fiesta patrótica” por sección:

Científica: Dr. Francisco P. Moreno.

Estudios sociales y jurídicos: Enrique S. Quintana

Historia: Dr. Manuel F. Mantilla

Bellas Letras: Joaquín V. González

El programa definitivo de la fiesta:

Primera Parte: Alocución por el Sr. Ministro de Instrucción Pública, Dr. Enrique Quintana (miembro de la Junta Directiva del Ateneo)

2. Sr. Pedro Melani (violín).

3. “En la Opera”, capítulo de una novela inédita, por José Miró

4. Carlos Marchal (violoncello)

Segunda parte:

1. Sr. Malani (violín).

2 “Los esclavos en la época colonial”, por el Dr. Adolfo S. Orma.

3. Piano, por Alfonso Thibaut.

4. “Ciencia y poesía”, conferencia por Eduardo L. Holmberg.

5. Pedro Melani (violín)

Las palabras del ministro Quintana:

“Señor presidente:

Señoras y señores:

¡Qué júbilo más intenso para un miembro del Ateneo, que volver a este recinto como Ministro de Instrucción Pública y asistir en tal carácter a esta hermosa fiesta del patriotismo y del talento!

Disculpadme, señor presidente, señoras y señores, si no puedo cumplir el número que el programa me asignara.

Hace días que solo vivo la vida del anhelo público y os digo verdad al decir que fuera de esa preocupación, mi espíritu no ha tenido siquiera una hora de reposo.

Sea mi presencia para vuestro concepto bondadoso, lo que en amplio significado es para mí.

Pueda siempre el Ateneo mantener su vida intelectual, señalarle nuevos rumbos y alcanzar en el mundo de las ideas triunfos que le honren a la patria!" (*La Prensa*, 10-07-1893)

**10** de julio: En sesión de Junta directiva se decide dar comienzo a la publicación de la Biblioteca de Autores Nacionales con las obras de Mariano Moreno, José Marmol y Juan María Gutiérrez.

**24** de julio: Concierto de piano en el salón del Ateneo a cargo de la Sra. Fanny de Martinolli, próxima a partir a Europa a continuar sus estudios musicales.

## Agosto

**1 al 5** de agosto: Concurso Musical

El 7-06-93 en *La Prensa* se transcriben las bases:

"[...] las composiciones admitidas serán ejecutadas en un concierto; las obras gozarán derechos de autor y el 50 % del producto neto del concierto, para los autores".

Jurado: Alberto Williams, Clementino del Ponte y Julián Aguirre.

El jurado admitió las siguientes composiciones (22-10-1893):

1° Au matin –Coro para voces de hombres. Edmundo Pallemarts.

2° Epithaphe –Melodía para canto y piano. Edmundo Pallemarts

3° Romance sans paroles, para piano. Hector Panizza.

4° Wals concert, para piano. Hector Panizza.

6° Barcarola, para piano. Hector Panizza.

**24** de agosto: **Conferencia** de Joaquín V. González sobre la forma de designar el departamento ejecutivo en las municipalidades. Primera conferencia de la sección Estudios Sociales y Filosóficos.

## Septiembre

4 de septiembre: **Asamblea** general “a fin de integrar la junta directiva, en una tercera parte, por salir de ella, con arreglo a las prescripciones reglamentarias, los Sres. Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Lucio V. López, Francisco V. Moreno y Belisario J. Montero” (*Tribuna*, 1 de septiembre).

12 de septiembre: **Conferencia** de Celestino Pera, “Cátedra y Tribuna”. Es la primera conferencia correspondiente a la sección “Bellas Letras”.

## Octubre

9 de octubre: una nota de La Prensa:

“ENTRE LITERATOS. Después de algún tiempo de inacción obligada por los acontecimientos políticos, el Ateneo vuelve a reanudar sus trabajos, aprovechando el corto tiempo que le resta de la estación de labor.

Para esta noche están citados los miembros de la junta directiva, a objeto de instalar la nueva junta directiva y resolver varios asuntos urgentes que le quedaron suspensos como, por ejemplo, el concierto anual para las composiciones premiadas en el concurso, y la conferencia para la cual fue designado el señor Obligado.

Después de estos actos y de las conferencias del Dr. Martín y Herrera y otros, pueden los señores del Ateneo pasar tranquilos la próxima estación veraniega”.

11 de octubre: **Conferencia** de Félix Martín y Herrera sobre “Intervención del estado en el orden económico”

## Noviembre

11 de noviembre: **Conferencia** del Dr. Lorenzo Anadón sobre “Intervención del estado en el orden económico”, continuando el tema de la anterior de Félix Martín y Herrera.

13 de noviembre: **Concierto** del Ateneo. En el gran salón del “Operai Italiani”. En nota del día anterior, *La Prensa* decía que la fiesta sería “especial y la primera en su género por tratarse de composiciones inéditas ejecutadas por nuestros mejores músicos”.

Programa:

*Primera parte:* 1. Primera overtura de concierto para orquesta op. 15, Alberto Williams; 2.a) Romance sans paroles, Hector Panizza, b) Etude Impromptu, c) Barcarola, d) Vals concert; 3. Scènes flamantes, para orquesta, Edmundo Pallemmaerts. 2 Kermesse; 2 Lied; 3 Boerendans. 4 Sonata para violoncello y piano, Clementino del Ponte; a) Allegro Moderato, b) Largo, c) Allegro scherzando, Sr. Marchal.

*Segunda parte:* 5. Segunda overtura de concierto para orquesta op. 18, Alberto Williams. 6 a) Romanza en la, Julián Aguirre; b) Íntimas numeros 1 y 2; c) Leyendas; d) Estudio en si bemol; Mazurca en la bemol; 7. Miniaturas – Suite para orquesta números 1, 2, 3, 4, 5 y 6, op. 30, Alberto Williams.

Entrada con asiento \$ 5. Al parecer, las obras provienen del concurso realizado el mismo año. Una nota del 17-9 decía: “Hace poco los miembros del Jurado para el concurso de composición musical que se celebró ya, y cuyas obras deben ser ejecutadas en un concierto público, reuniéronse con el objeto de formular el programa de la fiesta”.

Una nota de *La Quincena*:

“Selecta y numerosa era la concurrencia que asistió a esa fiesta; nunca en la sala del centro ‘Operai Italiani’ se habían reunido tantas elegancias y tantas distinciones; pero nunca tampoco el aplauso fue más ceremonioso, el entusiasmo menos expansivo y el éxito de menor resonancia (...).

Y, sin embargo, muchos de los números oídos fueron dignos de ser admirados, no sólo por su valor intrínseco, sino por la ejecución que alcanzaron en la noche aquella. Desde la *overtura* de Alberto Williams hasta las *scenes flamantes* de Pallemmaerts; desde la *sonata* de Clementino del Ponte hasta los *estudios* de Julián Aguirre, todo el programa de la fiesta mereció ser acogido con mayor entusiasmo, si no por su valía, que era desigual, por ser aquella la primera manifestación de nuestro arte musical, del arte musical cultivado aquí por unos pocos y selectos espíritus” (noviembre de 1893)

~1894~

Mayo

**15 de Mayo: Conversación científica** de la Sección Estudios Filosóficos y Sociales. Augusto Belin Sarmiento sobre “Educación industrial”.

En la discusión que siguió a la lectura, intervinieron Oyuela, Castellanos, G. Navarro y Rafael Obligado. A propósito de esta última intervención, *Tribuna* (16-06-1893) decía: “Obligado, que no por ser un poeta verdadero, deja de ser un industrial utilísimo, fue el autor de la proposición de prolongar la conferencia, y aún enunció sus ideas sobre los resultados de la educación en la campaña, sobre la cual hablará probablemente en la próxima conferencia”.

**27 de Mayo: Fiesta patriótica** en el Pabellón Argentino.

Parte literaria:

Joaquín Castellanos “El Arte por la patria”

Martín Coronado, Poema (leído por Juan José García Velloso)

Leopoldo Díaz “A Byron” (leída por Ángel de Estrada)

Augusto Belin Sarmiento (“Conferencia sobre conferencias”).

Parte musical: Marshall y Garin; señorita de Campodónico (canto: “Hugonotes”), señorita de Antelo (piano).

## Junio

**1 de junio: Conferencia** sobre “Educación industrial” (continuación). Augusto Belin Sarmiento.

**28 de junio: Conferencia** de Rafael Obligado. “Sobre el arte nacional”.

**30 de junio:** Concurso literario.

Se establecen tres géneros:

1. Novela
2. Reseña crítica del movimiento literario en la República Argentina
3. Poema

## Julio

**26 de julio: Conferencia** de Eduardo Schiaffino.

## Agosto

**15 de agosto: Conferencia** de Calixto Oyuela. “La raza en el arte”.

“Ante una concurrencia selecta y muy numerosa dio anoche lectura a su anunciada conferencia sobre La Raza en el Arte el distinguido escritor argentino Dr. Calixto Oyuela.

El público apreció en lo mucho que vale el estudio del Dr. Oyuela, que no pretenderemos extraer (sic) no sólo por lo difícil que sería realizar con éxito esa empresa, sino porque mañana lo insertaremos íntegro en nuestras columnas” (*La Nación*, 16 de agosto de 1894)

**17 de agosto: Conferencia** de Abdón Aróstegui: “El gaucho”

“[...] la concurrencia era selecta, pero poco numerosa a causa sin duda de lo amenazante del tiempo. Comenzó el Sr. Aróstegui aludiendo a los



escritores y artistas que lo habían antecedido en la mesa del salón de conferencias del Ateneo, y pidiendo indulgencia para él, y para la falta de belleza de la forma de su discurso, en relación a los antecedentes. [...] Sentimos que la falta de espacio no nos permita publicar su conferencia. Ella hace justicia al gaucho, poniendo de relieve esa figura tan generosa, a quien debemos en gran parte nuestra historia nacional” (*La Nación*, 18 de agosto de 1894)

## Septiembre

### **Calixto Oyuela presenta la Memoria Anual y se despide de la presidencia:**

En su memoria anual como presidente del Ateneo, Calixto Oyuela destaca los progresos realizados en 1894, luego de sortear las primeras dificultades: “[...] me es altamente satisfactorio hacer constar sus innegables y brillantes progresos, merced a los cuales podemos ya considerarla como una institución sólida y de primera importancia en el desenvolvimiento intelectual de nuestra república.” Y agrega que la asociación por fin ha logrado “una actividad normal e interna, manifestada por las secciones de que el Ateneo se compone”. Especialmente, destaca la fiesta patriótica en conmemoración al 25 de mayo y la serie de lecturas y conferencias a cargo de las secciones Bellas Letras y de Estudios Filosóficos y Sociales.

En su memoria, Oyuela señala el aumento del número de socios, que asciende a 262: 245 activos, 5 perpetuos, 6 honorarios y 6 correspondientes. Y hace corresponder este crecimiento con la resolución de la Asamblea de hacer más accesible el precio de la cuota: “La junta directiva, haciendo uso de la facultad que le acuerda el artículo 12, inciso 2º de los estatutos, ha reducido a cinco pesos la cuota mensual, suprimiendo por tiempo indefinido la de ingreso; y a fin de dejar siempre en situación más ventajosa a los estudiantes universitarios y a los militares hasta el grado de mayor inclusive, según la resolución tomada a este respecto el año pasado, limitó a un peso la cuota mensual para dichos gremios”.

En cuanto a lo económico-administrativo, Oyuela declara que el Ateneo tiene un déficit de \$ 2631,47, “fácilmente explicable por los gastos que ocasionaron la fiesta pública de mayo, la compra de mobiliario, el aumento de las revistas y la instalación del Ateneo en [el] nuevo local, tan superior, por todos conceptos, al antiguo”.

Según el balance, ya son seis las secciones organizadas y en funcionamiento: Bellas Letras, Estudios Históricos, Estudios Sociales y Filosóficos, Estudios Económicos, Pintura, Escultura y Arquitectura y Música. “Sólo falta, pues, la de ciencias matemáticas y naturales”.

En esta memoria, Oyuela se despide de la presidencia, que quedará en manos de Carlos Vega Belgrano.

**12** de septiembre: Reunión de la Junta directiva con el objeto de renovar autoridades.

Se elige como presidente a Carlos Vega Belgrano.

28 de septiembre: Apertura de la “Exposición Mendilaharzu”, que reúne las obras de este pintor recientemente fallecido (el pintor se había suicidado en el Hospicio de las Mercedes). Se prolonga hasta el 8 de octubre. La reunión de las obras estuvo a cargo de Eduardo Schiaffino. Entrada gratuita.

29 de septiembre: **Conferencia** de Aaron Pawlovsky sobre la industria vitivinícola en Argentina.

## Octubre

3 de octubre: **Conferencia** de M. Eduardo Reyer sobre “El arte de la lectura”. La crónica del diario *La Nación*, firmada “D.” (probablemente Rubén Darío) concluía: “M. Reyer leyó, como un digno discípulo de Mme. Amélie Ernet, poesías de Victor Hugo, Musset, Lafontaine, Daudet y prosa de Gustave Droz, y recibió los justos aplausos de la concurrencia. Entre los asistentes encontrábanse los señores Oyuela, Obligado, Schiaffino, Zuberbühler, Díaz, Jaime Freyre (sic), del Solar, Sivori, etc., etc.”

12 de octubre: se celebra la inauguración pública del Ateneo de Córdoba (su fundación había sido el 19 de agosto del mismo año), una asociación pensada a semejanza del Ateneo porteño, aunque sin una relación institucional directa con este.

22 de octubre: Concierto sinfónico en el teatro de la Opera. “Festival Wagner”. Dirección de Alberto Williams.

Programa:

1º. Obertura del *Tannhäuser*

2º Preludio de *Tristán e Isolda*

3º Preludio del tercer acto, vals y cortejo de *Los maestros cantores*

4º Marcha del *Tannhäuser*

5º *Siegfried*, idilio

6º Marcha de *Lohengrin*

7º Cabalgata de las *Valkirias*

El precio de las localidades: tertulias 5\$, palcos bajos 30\$, palcos alto 20\$, cazuela 2\$, paraíso 1\$, entrada general 1,50\$.

## Noviembre

3 de noviembre:

SEGUNDO SALÓN ANUAL DEL ATENEO

“La junta directiva del Ateneo, en el deseo de no gravar al público y a los artistas con derechos de entrada y de exhibición que si ayer fueron imprescindibles hoy ya no lo son, ha resuelto suspender estos derechos, manteniendo solamente la entrada

paga a la exposición para el día del *vernissage* y los días viernes del mes, que serán de gala”. (*La Nación*, 18-10-1894)

El 26 de octubre *La Nación* afirmaba que “Las telas presentadas hasta ayer pasan de doscientas, y se esperan aún algunas, a las que sus autores dan las últimas pinceladas. (...) Las esculturas que se han presentado (...) son pocas, pero se esperan algunas más.

Los cuadros, que comenzarán a ser colocados el domingo, ocuparán el vestíbulo del Ateneo, el hall y el salón de conferencias...”. El 28 del mismo mes, este diario informaba que los cuadros excluidos “por inadmisibles” llegaban a “la cifra inesperada de sesenta”.

En esta ocasión, se entregaron premios:

-Medalla de plata a los malogrados artistas Francisco Caferatta, Julio Fernández Villanueva, Graciano Mendilaharsu.

-1ª mención honrosa de primera clase, escultura: Mateo Alonso, J. Arduino, Emilio Cantillon, Alejo Yoris.

-1ª mención honrosa de primera clase, pintura: Manuel Sabat, Carlos Ripamonte.

-2ª mención honrosa de primera clase, escultura: M. J. Aguirre, Arturo Dresco, señorita de D...

-2ª mención honrosa de primera clase, pintura: Martín A. Malharro, Carlos Pesadori, Eugenia Belin Sarmiento, Sofía Posadas.

-1ª mención honrosa de segunda clase: J. M. Soler, Antonio del Nido, Hortensia Sunblad.

-1ª mención honrosa de tercera clase: Javier Maggiolo, Alejandro Christophersen, Sixto J. Quesada.

**25 de noviembre: Segundo Concierto sinfónico** del Ateneo. Teatro de la Ópera.

“La ciudad está llena de hermosísimos carteles anunciando el próximo concierto del Ateneo, con el cual se va a dar un gran gusto al público aficionado en general y a Miguel Cané en particular, ya que éste es de los entusiastas del género y ha sido el más expresivo en incitar a la simpática asociación a que no se quedara en el primer wagneriano esfuerzo” (“El concierto del Ateneo. Por lo que valga, si vale” (firm. *Do Mayor*, *La Nación*, 16-11-1894)

En el programa figuran:

-Pastoral (Beethoven)

-Marcha. *La Damnation de Faust* (Berlioz)

-Introducción al 3er acto. *Lohengrin* (Wagner)

-Encantamiento del viernes santo. *Parsifal* (Wagner)

-Idilio. *Siegfried* (Wagner)

-Le Vouet d’Omphale (Saint-Säens)

-Nocturno. *La Navarraise*. Massenet

-Cabalgata de las *Walkirias* (Wagner)

El día anterior, decía *La Nación*: “En cuanto al concierto del mañana, puede asegurarse desde luego que estará brillantemente concurrido, pues han tomado palco las familias de M. Unzué, Cobo, Però, Alvear, Álzaga, Cané, De Bary, Borrego, Del Solar, S. Quesada, Páez, Aguirre, Agote, L.V. López, Martinto, Williams, H. Quesada, Altgelt, Gutiérrez, Hoterhof, Oyuela, Rodríguez, etc.

27 de noviembre: fiesta en el Pabellón Argentino. Intervienen J. Castellanos, Martín Coronado, L. Díaz, Luis Duprat, A. Belín Sarmiento.

S/d: Pablo della Costa. **Conferencia** sobre el “arte del reportaje”.

## Diciembre

22 de diciembre: **Conferencia** de Ricardo Berdier sobre Microbiología.

~1895~

## Mayo

25 de mayo: **Fiesta anual** del Ateneo.  
Alocución patriótica, Ernesto Quesada.

## Julio

4 de julio: **Conferencia** de Gregorio Uriarte: “Estudio sobre la enseñanza primaria y secundaria en la República Argentina” (continuación)

## Agosto

28 de agosto: **Conferencia** de Alberto Bloch “sobre el eminente químico Mr. Berthelot” (“El señor Bloch trata de continuar la serie de conferencias sobre ciencias físicas”, *La Prensa*)

## Septiembre

16 de septiembre: **Conferencia** de Gregorio Uriarte: “Estudio sobre la enseñanza primaria y secundaria en la República Argentina” (continuación) [“esta noche a las 8:30 hs.”]

El mismo día, un suelto de La Prensa:

ATENEO

“La comisión directiva ha resuelto que pueden formar parte de la asociación las señoras y señoritas que así lo deseen. Esta resolución ha sido tomada con motivo de una pregunta hecha por varias personas del bello sexo.

Se ha nombrado una comisión especial, compuesta de los señores Díaz, Uriarte y Williams, la que se encargará de hacer todos los trabajos preparatorios para la fiesta literario-musical que el Ateneo organiza para reunir fondos que se destinarán a la construcción del mausoleo a Belgrano”.

## Octubre

4 de octubre: **Conferencia** de Ernesto Quesada, “La Iglesia católica y la cuestión social” (según A. Rubione, *En torno...* (17), tenía como objetivo “exhortar a la iglesia para que meditase sobre el crecimiento, en la capital, de un gran movimiento obrero, en el que advertía la ruidosa presencia de anarquistas, comunistas y colectivistas”)

20 de octubre: Tercer Salón Anual del Ateneo. Se exponen 180 obras de 71 expositores, entre ellos 18 mujeres.

Rubén Darío escribe para la prensa siete largos artículos dedicados a la exposición.

## Noviembre

El 3-11 un art. de La Prensa da cuenta de una reunión de Junta Directiva presidida por Schiaffino: “En vista del resultado pecuniario altamente satisfactorio obtenido con las entradas a la exposición, la junta directiva, resolvió prolongar la clausura de la 3° exposición anual de pinturas hasta el día 20 del corriente.

Con el producto de las entradas, que de paso diremos ha superado en mucho a los dos años anteriores, se ha cubierto el costo de los dos premios creados por el Ateneo”. Al parecer uno de esos dos premios corresponde a la “Sección Estudios Económicos u Estudios Históricos” a la cual la JD pide en la misma reunión expedirse sobre el concurso.

Se anuncia para el año próximo una “Exposición del libro”

~1896~

## Mayo

8 de mayo: **Lectura** a cargo de Leopoldo Lugones: “Profesión de fe”

## Septiembre

**19** de Septiembre: Conferencia de Rubén Darío. “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”.

**22** de Septiembre: **Conferencia** de Eduardo L. Holmberg. “Cómo deben enseñarse las lenguas”.

**29** de Septiembre: **Conferencia** de Juan José García Velloso. “Ventura de la Vega”

## Octubre

**1** de octubre: **Lectura** a cargo de Leopoldo Díaz: “La leyenda blanca”. Presentación de Obligado y Carta de Rubén Darío a LD leída por Luis Berisso.

**2** de octubre: **Conferencia** de Luis Berisso. “Salvador Díaz Mirón”

**3** de octubre: **Velada de homenaje a Ricardo Gutiérrez**, fallecido el 23 de septiembre de 1863. Discurso de Rafael Obligado.

**6** de octubre: **Conferencia** de Miguel de Escalada. “Rubén Darío y el decadentismo en América”

**9** de octubre: **Conferencia** de Eduardo Schiaffino. “Reseña crítica de los principales cuadros del Museo Nacional de Bellas Artes”

S/d: **Conferencia** de Felipe Senillosa sobre “Las bases de organización de la Federación Democrático-Liberal”

**21** de octubre: Cuarta **Exposición** Anual y Primera Trienal del Ateneo

## Diciembre

**2** de diciembre: **Conferencia** de Enrique Piccione: “La República Argentina y la Italia en la historia”

**5** de diciembre: **Conferencia** de Ettore Ximenes sobre arte.

~1897~

### Julio

6 de julio: **Discurso** de Leopoldo Lugones: “El Arte libre”

### Agosto

14 de agosto: **Conferencia** de Alberto del Solar, “El mar en la leyenda y en el arte”

### Septiembre

9 de septiembre: **Conferencia** de Joaquín Lemoine, “Artistas y poseuses”

### Noviembre

S/d: Conferencia de Alberto Ghirardo.

~1898~

18 de julio: Conferencia de Juan B. Justo, “La teoría científica de la historia y de la política argentina”.

S/d: Conferencia de Ernesto Quesada sobre Bismark

## COMISIONES DIRECTIVAS

~1892~

Presidente: Carlos Guido y Spano.

Vicepresidente 1º: Miguel Cané

Vicepresidente 2º: R. Obligado

Secretarios: Belisario Montero y C. Vega Belgrano.

Vocales: E. Quintana, Lucio V. López, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Joaquín V. González, Domingo Martinto, Lucio V. Mansilla, Alberto del Solar; Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales, Francisco P. Moreno, Alberto Williams.

Comisión encargada de redactar los estatutos: Joaquín V. González, Ernesto Quesada, Calixto Oyuela.

~1892-1894~

Presidente: Calixto Oyuela.

Secretario: Belisario Montero

Vocales (1892): E. Quintana, Lucio V. López, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Joaquín V. González, Domingo Martinto, Rafael Obligado, Alberto del Solar; Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales, Alberto Williams.

Vocales (1893): Ernesto Quesada, Miguel A. Garmendia, Joaquín V. González, Domingo Martinto, Rafael Obligado, Nolasco Ortiz Viola, Alberto del Solar; Eduardo Schiaffino, Alejandro Sivori, Lucio Correa Morales, Alberto Williams, Román Pacheco.

**Secciones:****Bellas Letras**

Presidente: Rafael Obligado

Secretario: Daniel García Mansilla

**Bellas artes**

Presidente: Eduardo Schiaffino

Secretario: S. Rodríguez Etchart

Vocales: Correa Morales, Ballerini, Sivori, Mendilaharzu, Della Valle, Caraffa.

Comisión encargada de redactar el reglamento interno de la sección: Ramón Pacheco, Martín Coronado, D. G. Mansilla .



### **Estudios filosóficos y sociales**

Presidente: Norberto Piñero

Secretario: Dr. Rodríguez Sarachaga

Encargados de redactar el reglamento interno: Quesada, Lorenzo Anadón (senador), Augusto Belín Sarmiento.

### **~1894-1896~**

Presidente: Carlos Vega Belgrano

Vicepresidente 1º: Joaquín Víctor González

Vicepresidente 2º: Eduardo Schiaffino

Tesorero: Eduardo Sívori

Bibliotecario: Ernesto Quesada

Pro-secretario: M. A. Garmendia

Vocales: Rafael Obligado, Domingo Marinto, Calixto Oyuela, A. P. Orma, Rafael Coronado, Alberto del Solar, Leopoldo Díaz, Ángel Della Valle, Alberto Williams, Enrique Rodríguez Larreta, G. Videla Dorna, Carlos E. Zuberbhüler.

### **~1896-1898~**

Presidente: Rafael Obligado.

Vicepresidente primero: Carlos Zuberbhüler.

Vicepresidente segundo: Ernesto de la Cárcova.

Vocales: Augusto Ballerini, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino y Ángel Della Valle.

### **Secciones**

#### **Bellas Artes**

Presidente: Rubén Darío

Secretario: Luis Berisso.

### **~1898-1900~**

Presidente: Carlos Baires

### **~1900-1901~**

Presidente: Ernesto Quesada.

Vicepresidente primero: Eduardo Schiaffino.

Vicepresidente segundo: Ramón J. Cárcano.

Secretario: Luis Berisso

Prosecretario: Juan B. Ambrosetti.

Tesorero: Carlos Vega Belgrano.

Pro-tesorero: Alberto I. Gache.

Bibliotecario: Angel Della Valle.

Vocales: Rafael Obligado, Julián Aguirre, Carlos Rey de Castro, Alejandro Sívori,  
E. de la Cárcova, A. Decoud, E. Díaz Romero, Carlos Baires, monseñor F.  
Villanova Sanz.

POLÉMICAS EN TORNO A LA FUNDACIÓN DEL  
ATENEO  
(1892)

**Índice**

1. Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 25 de julio de 1892.
2. S/f, “Restauran literario— una idea feliz”, *Tribuna*, 29 de julio de 1892.
3. S/f, “Un Ateneo nacional” (Editorial), *La Prensa*, 1 de agosto de 1892.
4. Julián Martel, “El Ateneo: lo que dijo Gutiérrez”, *La Nación*, 4 de agosto de 1892.
5. Bruno, “Sobre lo mismo. Un poco de charla” (a J. Cancio), *La Nación*, 5 de agosto.
6. Juan Cancio, “Charla literaria” (a Bruno), *Tribuna*, 5 de agosto de 1892.
7. Hugo Pan (seud.), “Sobre lo mismo. Mirémonos en ese espejo” (a Bruno), *La Nación*, 6 de agosto de 1892.
8. Bruno, “A la recíproca y zás! Reflexiones de un inepto”, *La Nación*, 9 de agosto de 1892.
9. S/f, “Vida literaria. Sobre el Ateneo” (Carta 2 de Berberisco, contra Bruno), *La Prensa*, 12 de agosto de 1892.
10. Hugo Pan, “Por el arte” (a Bruno), *La Nación*, 12 de agosto de 1892.
11. Bruno, “Buenas noches. O con su pan se lo coman”, *La Nación*, 14 de agosto de 1892.

### Lucio V. Mansilla, “Mi pequeña Tribuna”

*Rien n'est beau que la veai*, y si alguna vez se puede repetir con exactitud, es seguramente a propósito de la carta que más adelante se leerá.

Antes de transcribirla me apresuro a decirle a mi amigo el diputado Olmedo, que el Ateneo se hará; y que haciéndose, el dicho y el hecho estarán en perfecta armonía.

Sí pues, el Ateneo y como si hablara un pagano, será el Templo consagrado a Minerva —y yo espero, que las crónicas de aquí mil años dirán, refiriéndose a su inauguración que asistieron:

Veintiun artistas o literatos, entre los que había: músicos, poetas, gramáticos, filósofos, médicos y jurisconsultos, se reunieron en una fiesta dada por un rico poeta... no llamado Laurencio, sino Obligado; y allí en su conversación y en las numerosas digresiones a que se entregaron, se trató de todo: de alimentos, de vinos, de perfumes, de guirnaldas, de coronas de flores, de vasos, de juegos, nada se olvidó: y los interlocutores citaron más de setecientos autores y nos hicieron conocer fragmentos de dos mil quinientas obras, casi todas perdidas.

Si, pues, la semilla será con el tiempo el germen de un árbol secular.

Transcribo la carta anunciada más arriba, y lo felicito por su espiritual palabra, a mi amigo Olmedo, repitiendo como él: “adelante, ya que hasta los cobardes nos atrevemos”.

(...)

No obstante, entre una y otra dolorosa curación, en las que intervengo como verdugo de la fatalidad, sufriendo más que la tierna paciente, le dirijo estas líneas para agradecerle que haya recordado mi nombre, y alistándome, entre los que, han de acoger con simpatía la fundación de un Ateneo que inicie y mantenga entre nosotros, lo que ahora no existe y podría llamarse la *vida pública de las ciencias y de las letras* (cursiva en el original).

Obliga sobremanera mi gratitud su recuerdo por la espontaneidad, la oportunidad, en época para mí tan triste por mil razones, mi propia conciencia de lo poco que puedo ofrecer a la noble asociación, y la mucha honra que de ser uno de sus fundadores puedo recoger, merced a la amistosa intervención de Ud.

Me asaltan dudas, —la enfermedad de nuestro tiempo,— y se las comunico con desconfianza de que sean sólo visiones de mi pasionismo notorio y otros motivos muy justificados por desgracia.

¿Se realizará o no, el levantado propósito que impulsa a tan distinguidos iniciadores?

¿Nuestros hombres de pensamiento no estarán, por la época, la escena, el medio ambiente, las exigencias públicas, en fin impedidos de prestarle su apoyo valioso y decidido?

¿Podremos los argentinos, jactarnos de haber llegado a esa edad, en que los pueblos, después de haber asegurado gobiernos regulares y libres, desenvuelto las fuerzas económicas indispensables a la felicidad general y consolidado un crecimiento progresivo y armónico de todo su organismo, pueden entregarse, en las horas de merecido reposo, al excelso culto de las artes y de las letras?

Y si no está en la mente y en el sentimiento público la necesidad de estos centros de actividad intelectual, ¿podrán ellos, llegar a ser fecundos, subsistir siquiera?

Ud. y el tiempo lo dirán. Mientras tanto, el ensayo, la prueba, por lo mismo que el éxito parece dudoso, honran altamente a los que lo intentan, y nadie que rinda culto a lo bello, fórmula de los ideales que alumbran y guían a los pueblos, debe negar su aliento y su concurso a tan generosa iniciativa.

Hasta yo mismo, medianía ignorante, me atreveré a ofrecer a la futura y noble asociación, algo más que mi adhesión decidida y calurosa.

Adelante, pues, ya que hasta los cobardes nos atrevemos. —Suyo afmo. Como siempre.— J.M. Olmedo.

Amigo mío! Fortaleza y paciencia.— L.V.M.

*Tribuna*, 25 de julio de 1892

### **“Restauran literario— una idea feliz”**

Señor director de la Tribuna: Según lo que he leído en su diario, el Ateneo casi es ya una grata realidad.

A propósito del Dr. Cané, vice-presidente 1º, la Tribuna se ha limitado a recordar sus envidiables antecedentes literarios, dejando de lado una circunstancia que reviste, a mi juicio, gran importancia: la circunstancia de ser Cané miembro del directorio del Banco de la Nación Argentina.

Además, veo que en la comisión directiva del Ateneo son hombres de fortuna casi todos, lo que da, sin duda, tono al centro, porque se perdería mucho si el público, que se fija mucho en estas cosas, creyese que no se trata sino de una congregación de poetas pobres.

De lo que se debiera tratarse es de socorrerlos.

Uno me decía que dentro de aquella comisión debiera haber una sub-comisión, presidida por el Dr. Cané, encargada de gestionar ante el Banco antes citado el establecimiento de descuentos para los vates necesitados, tal como están establecidos para los agricultores, industriales, etc.

La idea no es mala; pero a mí se me ha ocurrido una que creo superior a cualquier otra.

Propongo la creación de un restaurant literario, anexo al Ateneo, donde se diera de comer y beber, bien y abundantemente, a los fines de la inspiración, a todos los escritores y poetas pobres.

El restauran podría fundarse por acciones y sus pensionistas pagarían en artículos o poesías, artículos o poesías que la sociedad del restaurant del Ateneo imprimiría en libros, estando sus ganancias en el producido de la venta de los mismos.

Para mí hay negocio: todo dependería de la manera como se atendiese a los comensales, cuyas obras —y por lo tanto su salida— estarían en relación con la calidad de los platos que se les sirviera.”

*Tribuna*, 29 de julio de 1892

### **“Un Ateneo nacional” (Editorial)**

Una fecunda iniciativa ha partido de los hombres de letras de la República.

Es ocasión de felicitarse de ella, ahora que parecemos entregados a una corriente de decadencia de los ideales que engrandecen a todos los pueblos, y cuyo término no sería posible prever.

La cultura no es solamente el perfeccionamiento de las formas escritas del gobierno, ni de las comodidades de la vida. Ella tiene una faz principal sobre todas las otras, y es el perfeccionamiento de las formas del pensamiento, o sea de la literatura en sus varias manifestaciones.

El desarrollo de la cultura intelectual es un medio y un fin de la vida del Estado.

Un medio, porque ella conduce a la comprensión pura y noble de los destinos sociales y políticos de la nación, y es un fin porque ella marca siempre un estado de elevación moral, que por todos los principios del derecho y de la ciencia es la aspiración final del progreso y el objetivo de la vida colectiva.

No solo de pan vive el hombre, dijo el Maestro, conociendo la naturaleza humana, sino de la palabra, que es el signo de su esencia ideal unida a la corpórea o animal.

Las antiguas civilizaciones helénica y romana dieron lugar preferente al estímulo de los estudios artísticos y filosóficos, incorporándolos a los primordiales de la acción gubernativa.

Eran asunto de Estado, y motivo de gloria nacional los triunfos en los ateneos y en las academias, obtenidos por los oradores, los poetas y los artistas.

El derecho político moderno no ha condenado esas ideas antiguas, sino que les ha fijado una regla, —la de la equidad con relación a los otros múltiples deberes del Estado.

La vida, la inteligencia de un pueblo deben desenvolverse y progresar en armonía y con una dirección final determinada, para conseguir imprimir el sello característico de la nacionalidad.

Así, se dice con toda propiedad: esta es la índole política inglesa, este es el carácter militar alemán, este es el genio musical de Italia, ésta la fisonomía literaria de Francia, este es el sello institucional norteamericano.

¿Cómo se ha obtenido esa unidad general de direcciones de las manifestaciones intelectuales?

Obran muchos agentes. Las naturales tendencias de raza y sus comunes destinos marcados por la agrupación histórica o étnica; la comunidad de acción dentro de los límites materiales o institucionales; pero en primer lugar, el plan preconcebido y altamente político de estrechar los vínculos de la nación para resolver los problemas sociales y los destinos de cada nación por sus antecedentes y por las leyes fatales o conscientes de su política histórica.

Posición prominente ocupan en este proceso instructivo de las naciones modernas, las instituciones científicas y literarias que el Estado crea y sostiene; pero su radio es limitado por el fin estrictamente político de las Constituciones, las que dejan a la libertad intelectual de los ciudadanos dar ulterior amplitud a los conocimientos fundamentales.

Esa libertad intelectual, desarrollándose en las esferas superiores de la vida y en direcciones diversas, según las influencias humanas que obran sobre cada agrupación, es la que forma la alta atmósfera moral de las naciones, la que les da su personalidad en el mundo civilizado y su autoridad en el concierto humano.

Comprendida esta ley histórica por los Estados contemporáneos, como la practicaron las brillantes civilizaciones antiguas, han nacido los institutos libres de los hombres de ciencia, de letras y de arte.

Si es verdad que ellos tienen más bien un carácter aristocrático por la historia de los orígenes de los más notables que hoy existen, no es menos cierto que ha igualado a los hombres y ha demostrado que el mayor grado de cultura espiritual es más propicio al mayor grado de libertad.

Además, no habrá raciocinio alguno de derecho positivo que pueda destruir la aristocracia del pensamiento, como la de la moral. Estos están en la naturaleza humana, y en manera alguna en contradicción con la índole de nuestras libertades.

Los pueblos tienen sus épocas de extravío, como las tienen de grandeza. Son como oleadas de irresistible empuje que ciegan y deslumbran para lo bello como



para lo malo: y entonces no se aplican el criterio ni el ejercicio de las facultades sino al orden de preocupaciones dominantes. De aquí nació la necesidad jurídica del equilibrio de las fuerzas intelectuales como de las económicas y políticas.

Pero lo que, por encima de todo, es un hecho incontrovertible, es la necesidad en que han creído las más cultas nacionalidades modernas, de agrupar los elementos de la más elevada cultura intelectual, haciendo de ellos el foco representativo de la potencia moral de la nación, creando centros neutrales de producción científica o literaria, donde las pasiones transitorias se apagan, para solo tomar en cuenta los intereses éticos, superiores a lo deleznable y pasajero, donde se confunden los anhelos comunes de los que constituyen una sola comunidad social o política.

Puede decirse que hoy es un axioma, un hecho fatal, la asociación de los hombres consagrados a las altas ocupaciones del espíritu, y la cultura intelectual del mundo está representada por los miles de sociedades sabias, artísticas, morales, que decoran y embellecen, a la vez que iluminan los senderos de la humanidad.

Se dice, con razón en cuanto a la labor intelectual, que las asociaciones poco o nada favorecen la producción cualitativa o cuantiva (sic) del hombre de pensamiento; pero tomando en cuenta que esa labor no es ni puede ser aislada, sino para la patria, la raza y la humanidad organizadas y obedeciendo a destinos armónicos, bástanos citar los inmensos o incalculables progresos y descubrimientos que las sociedades sabias han aportado al progreso contemporáneo, regenerando, renovando, mostrando nuevas vías a la investigación, en las ciencias exactas, naturales, geográficas, y en general, a todas las que auxilian a la historia; de tal modo que, puede asegurarse, el maravilloso perfeccionamiento que ha hecho de nuestro siglo uno de gloria para el pensamiento y la civilización humanos, es obra casi exclusiva desde los comienzos de la centuria en que vivimos.

Ya sea que las sociedades se levanten después, y sobre las bases de la obra de un solo hombre, ya que de ellas nazcan los espíritus excepcionales que dan brillo a una época, en ambos casos la asociación es un medio eficiente; en el primero multiplicando los beneficios, las aplicaciones y las ramificaciones de la idea fundamental, y en el segundo, por el hecho de haber sido generadora de la inspiración que diera tales frutos.

¿Cómo hemos de negar la inmensa parte que nos corresponde en la cultura de sus razas y de sus nacionalidades, a las academias francesa, española y otras, dando riqueza, brillo y vigor a los idiomas y carácter a la producción literaria? Lo mismo podemos decir de la Academia de Ciencias morales y políticas, verdadero aerópago de los sabios que dan aliento a las instituciones prácticas y derroteros a la sociedad.

El derecho de gentes en sus fases privada y pública, ha dado pasos gigantescos, debidos a los estudios conjuntos, a los congresos y a las academias que reúnen las tendencias de diversos pueblos o nacionalidades en corrientes armónicas, realizando parcialmente en fin general del derecho.

Los ateneos, —para concretarnos a nuestro caso,— no han sido menos útiles al desarrollo de la cultura intelectual de los países de un mismo idioma y de una misma sangre.

España, en medio de sus desgracias y de su postración, que nunca abatieron su vigor histórico, ofrece, en el torbellino de sus partidos y de sus tendencias antagónicas tan múltiples, el espectáculo solemne de su Ateneo, donde vibra la elocuencia de Castelar en contradicción con la de Canovas, la de Martos con la de Pi y Margall, las tendencias filosóficas y estéticas de Campoamor con las de Valera y Menéndez Pelayo, y en una palabra, en una región superior, serena y límpida, donde con las nobles y bruñidas armas de la palabra, del pensamiento, se debaten los más arduos problemas contemporáneos de la política, la filosofía, del arte, sin que las pasiones de partido, o de escuela, sean fuerza para conmover las bases de la poderosa y brillante institución, que ha contado siempre los hombres más eminentes de la península.

El Ateneum británico, cuenta en sus listas la más alta nobleza de la sangre, del poder y de la ilustración que hablan la lengua de Shakespeare y de Dickens, de Walter Scott y de Gladstone, siendo foco genuino de la intelectualidad inglesa.

Sabemos que las instituciones científicas y literarias de la Francia y de Italia, de Alemania y Austria, están elevadas a la mayor altura en la consideración de la sociedad, del imperio y del mundo.

Los Estados Unidos, sobre los cuales tan equivocadas ideas abrigamos los hispano americanos, han dado a los estudios de su ciencia política y de la historia

antigua y contemporánea, un impulso asombroso en los últimos años con las asociaciones sabias de Massachussets, Filadelfia y otros Estados.

La América hispana no ha descuidado tampoco el cultivo de esta faz de la cultura nacional. Venezuela, Colombia, Perú, Chile, el Uruguay, poseen sus academias y ateneos, y si bien aún no han llegado a caracterizarse por un alto grado de desarrollo literario, no hay duda que pueden mucho aquellas asociaciones en la vigorosa marcha que se las ve seguir en el sentido de las letras y las artes.

Nosotros, los argentinos, no ocupamos lugar secundario en orden a cultura literaria y científica. Nuestras instituciones de enseñanza superior, bien y mal dirigidas, según las épocas y nuestros males endémicos en los dominios directivos de la vida nacional, envían cada año a la vida práctica y a las luchas de la política y de las profesiones liberales, inteligencias robustas, pero que luego se desenvuelven sin unidad y sin dirección general uniforme, esterilizándose en cierto modo y retardando los resultados de la política de la Constitución.

Lo que nos falta es, pues, una institución como el Ateneo que se trata de fundar, que sea el terreno común de los hombres de pensamiento, donde unan sus vistas y combinen sus fuerzas, donde se discutan con alto y sereno criterio nuestros problemas morales, sociales y políticos, donde se elaboren una literatura y un arte nacionales, en el sentido en que esto es concebible en la cultura actual, y en una palabra, donde se imprima impulso y dirección a la inteligencia argentina.

Por esto hemos llamado fecunda a esta iniciativa, y la secundamos como una manifestación saludable de los tiempos actuales, tan sombríos y tan oscuros por el olvido, en las regiones elevadas de la política directiva, de los ideales sanos y generadores de grandes resultados para la libertad, las instituciones y la autoridad internacional de la República.

Sería un nuevo dolor, el ver derrumbarse la naciente institución del Ateneo nacional, y sus iniciadores deben comprender que han empeñado una acción de la que tienen que salir triunfantes, con el concurso, lo esperamos, de todos los que en las ciencias sociales y políticas, y en las letras representan la potencia intelectual del país.

*La Prensa*, 1 de agosto de 1892

### **Julián Martel, “El Ateneo. Lo que dijo Gutiérrez”**

El arte es como el sol: sus eclipses son pasajeros; desaparece para volver; su ocaso es precisamente el precursor de la nueva aurora.

Después de las sombras, la luz; el día después de la noche.

Porque y noche y noche pavorosa fue el reinado de la especulación: hordas de salteadores surgieron en las tinieblas y todo lo [saquearon] y todo lo escarnecieron.

Hoy el horizonte se ilumina otra vez.

Óyense cánticos de regocijo, puéblanse de trinos los árboles, hay rumor de alas, todo el concierto de las alboradas.

Las sombras huyen despavoridas.

Amanece y el día promete ser espléndido.

En este hermoso renacimiento de la luz, no podía faltar el foco que la concentrase y la hiciese refulgir.

Y nació el Ateneo.

-----

Asamblea memorable será aquella para todos los que tuvimos el honor de sentarnos en la sala; en cuyo testero se destacaban sobre un fondo de oro la modesta figura de Ricardo Gutiérrez y la silueta fantástica de Guido Spano.

Gutiérrez, vestido con sencillez, de saco gris, con sus anteojos calados y su eterna corbata blanca, estaba melancólico, taciturno, hermoso a su manera; Guido, enguantado, cubierto con la negra hopalanda, un ramo de violetas en el pecho y la plateada cabeza luminosa erguida con la majestad de un semidios, sonreía desde lo alto de aquel monte del cual no ha querido descender nunca. Los dos poetas se miraban, se agasajaban, se decían piropos. Hubo un momento en que Gutiérrez afirmó que Guido se alimentaba con ambrosía. Guido le contestó: “Y otros adminículos”.

Vasta era la sala y artísticamente lujosa. Suspendida sobre una otomana roja situada en el centro, una araña de bronce derramaba sus resplandores haciendo cabrilleos de luz en las doradas molduras de los espejos y sofás y en el encerado

pavimento. Allí estaban reunidos, al lado de algunas figuras de otra época, una buena parte de los que van a la cabeza de la nueva generación, y aunque faltaban por desgracia unos cuantos, los que había bastaban para representar a los ausentes. Ya los periódicos han dado sus nombres, que es inútil repetir. Entre los discursos que se presentaron hubo uno que me llamó mucho la atención. El de Ricardo Gutiérrez.

-----

Sostenía el cantor de las *Lágrimas* que el Ateneo debía de fundarse con un fin práctico, con el propósito exclusivo de amparar a los autores, haciendo que su trabajo fuese debidamente remunerado y respetados sus derechos de propiedad literaria. Era preciso que cesase la guerra que los libreros editores hacían a las letras nacionales; era preciso acabar de una vez con los abusos que cometían cobrando a peso de oro los libros importados y hostilizando a los escritores argentinos por todos los medios.

Sí, este fin práctico debía de tener el Ateneo. Reunirse para conversar y leer las propias producciones ante un auditorio de amigos, no servía más que para perder el tiempo. Pero asociarse con el objeto de ir contra la liga de los libreros, esto sí que tenía razón de ser. En la prensa, además, tampoco se remuneraba a los autores como es debido. Que se les pagase bien sus versos, sus artículos en prosa, sus folletines.

De este modo, habría quien hiciese profesión de la literatura; sólo así podrían adelantar las letras nacionales. No todos estaban en el caso de Guido, que se alimentaba de ambrosía, morando perpetuamente en el Olimpo (aquí vino lo de los adminículos). Había que comer, que vestirse, que comprar libros, que sostener a la familia. Los otros, los autores ricos, no necesitaban ganar dinero para vivir ¡pero los otros!

-----

Bajemos de las alturas y hablemos nosotros ahora. Quiero detenerme a examinar el discurso del Dr. Gutiérrez, porque como sé lo que es en este país la lucha del escritor independiente que batalla por el arte sin más propósitos de lucro que los naturales y legítimos, puedo apreciar el alcance de las ideas lanzadas por el poeta-médico en la hermosa disertación a que me refiero.

En convencimiento de no llegar a enriquecerse nunca con el producto de las propias obras, hace que, después de un ensayo más o menos brillante, salvo muy contadas excepciones, sin provecho pecuniario para su autor, éste caiga en el desaliento, cuya consecuencia es a veces un desequilibrio peligroso, y o se entregue a la vida bohemia con todas sus miserias y todas sus amarguras, o naufrague en el periodismo o en el foro, cuando no se hace médico o naturalista, como ha sucedido con muchos de nuestros autores.

¿Porqué sucede esto? ¿Es acaso porque los editores hostilizan la producción nacional? Contagiado por la fogosa palabra del doctor Gutiérrez (el poeta argentino que más me gusta) participé de sus ideas en el primer momento y hasta estuve a punto de escribir un artículo contra la formación del Ateneo, porque pensaba, como Gutiérrez, que no tenía objeto si no se proponía el fin práctico de proteger la producción nacional.

Hoy, después de haber pensado mucho en el asunto, he cambiado de opinión, sobre todo desde que he sabido que algunos editores tienen sus depósitos atestados de obras que no se venden, por más que sus autores gocen de gran renombre y esté bien cimentada su fama literaria. Esto acobarda a los editores, y de aquí que no se atrevan a editar por su cuenta las obras de nadie. Hay, es cierto, editores judíos, pero son los menos.

Creo que el día en que haya un valiente que sea capaz de no arredrarse ante las primeras dificultades y, marcándose un rumbo determinado, de acuerdo con las corrientes modernas y las formas de expresión de la época, trabaje con la asiduidad y el cuidado sin los cuales es inútil querer llegar a la meta, triunfará tarde o temprano, sus lectores se contarán por miles y podrán vivir con el lujo y el refinamiento que tan necesarios son al delicado temperamento del artista. Ya se verá entonces cómo los editores se disputaban (sic) las obras reclamadas por el público.

Porque no editores: valor es lo que falta. Valor para estar a pan y agua si es necesario, como Zola en sus primeros tiempos, y eso que escribía en pleno París; valor para luchar contra la crítica y contra la indiferencia del público, muy natural cuando se trata de un autor desconocido; valor para resistir a la tentación de ganarse la vida en cualquier trabajo fácil pero vegetativo y sin gloria; valor, en fin, para dar los primeros pasos de la gran jornada, siempre difíciles y escabrosos. El viaje al

país de la gloria es largo y penoso. El culto del arte es un sacerdocio que exige todos los sacrificios y todas las abnegaciones.

Aquí nos contentamos con hacer ensayos que todo el mundo elogia y que nos parecen títulos suficientes para ocupar un puesto entre los inmortales. Pero examinemos el bagaje literario de muchos de nuestros escritores, y veremos lo que es comparado con el del menos fecundo autor europeo o norteamericano. Trabajar más y conversar menos, es un consejo que deberían seguir cuantos entre nosotros escriben.

Otra cosa que también debería hacer el Ateneo es influir para que se respetasen los derechos de los autores del extranjero; de esa manera también se respetarían nuestros propios derechos, pues entonces las obras nacionales no pesarían por sobre los librereros o editores, los cuales tendrían que pagar tanto por unas como por otras y se les acabaría la ganga de recibir obras importadas sin dar un céntimo a los autores, que suelen quejarse amargamente, como lo han hecho últimamente Juan Valera, Núñez de Arce, y otros que no recuerdo. Este punto es de capital importancia. Sin embargo, lo principal es trabajar mucho y bien, lo repito. Siempre me acordaré de Sardou, que colaboraba en un diccionario para ganarse la vida cuando ya era el Sardou que conocemos. Así, pues, si bien es cierto que el Ateneo debe tener por principal objeto el defender a los autores contra los que quisieran atentar a sus derechos, también lo es que no debe fundarse con este fin exclusivamente, sino extender sus propósitos a todo lo que sea estimular el arte y la literatura nacionales por todos los medios posibles: usar de la prensa para la propaganda, por ejemplo, sin perjuicio de hacer votar leyes que protejan la propiedad literaria, etcétera.

Sensible es la separación del doctor Gutiérrez que tanto podía haber hecho por el adelanto del Ateneo. Con su inmenso talento, su gran carácter y su entusiasmo por las cosas bellas, cuán eficaz hubiera sido su talento! Desgraciadamente, no ha querido cejar un punto, y es inútil pretender conquistarlo. ¡Lástima que sea tan enérgico ese médico de los niños, que hasta para curar ha elegido la parte más bonita y poética de la humanidad!

Guido Spano presidirá el Ateneo y marchará al frente de la falange de escritores que lo componen. Buenos títulos tiene el autor de *Ráfagas* para encabezar las

huestes. Y a los que, sin la sinceridad y buenas intenciones del Dr. Gutiérrez, se opongan a la fundación del Ateneo, podrá preguntárseles qué es mejor, si perder la noche sentado a la mesa de *baccarat* en los salones de un club, o ir en las horas desocupadas a un sitio donde se esté seguro de encontrar gentes con las cuales se pueda departir sobre todas esas benditas mentiras, de las que siempre se desprende un rayo de ideal que ilumina las negruras de esta vida tan triste y desolada. Sin contar con los beneficios de otro orden más elevado.

Y que mañana, cuando un viajero de distinción visite nuestra gran ciudad, no se aleje creyendo que los argentinos solo se asocian para jugar; que el Ateneo sirva para aproximar a los hombres que tienen el culto de lo bello y que hoy están separados por falta de un centro donde conocerse y tratarse; y que en este hermoso movimiento intelectual que se inicia señalando un verdadero renacimiento de las letras nacionales, sea el Ateneo el llamado a figurar como una de las más hermosas manifestaciones de una época de reparación en que palpitan todas las promesas de un futuro grandioso y sin [...].

*La Nación*, 4 de agosto de 1892



### Bruno, “Sobre lo mismo. Un poco de charla”

Acaba de contarme un amigo que un literato, cuyo nombre no se me ha comunicado, decía no hace muchos días:

—“Ese es un muchacho de las mejores intenciones, de índole expansiva, franco de carácter; pero que está empeñado en parecer escéptico.”

Cuando me dijeron que el sujeto así juzgado eras tú mismo —el más sincero y más benévolo de los individuos que saben leer libros— hube de reírme de muy buena gana; pero pensando que aquel juicio tenía sus puntos de contacto con el grave pleito del Ateneo, me contuve para evitar malas interpretaciones.

Aquí para entre los dos—¿será verdad que tú no crees en la fundación del Ateneo?

Pues yo declaro —sin esperar que me lo pregunte nadie—que me asiste el convencimiento de que se fundará, y que mi más vivo deseo es que se funde de una vez.

“Los ateneos, acaba de escribir muy formalmente un entusiasta ateneísta, son la fuente del saber. Fundar uno entre nosotros, equivaldría a echar los cimientos de la literatura nacional.”

De aquí se deduciría lógicamente que si, lo que Dios no permita, se malogra el proyecto en gestión y [...], nos quedaríamos sin literatura nacional, y lo que es mucho más grave, sin fuente del saber.

En cambio, una vez instalada la simpática corporación, la primera acta sería el primer producto literario nacional. Lo demás vendría después.

Porque sin la fundación del Ateneo, según hemos visto, no representa literatura nacional ni siquiera la obra de del Campo, de Hernández y de Ascasubi, los mismos que Valera, en una de sus macanas americanas, llama payadores, echándola de muy entendido en nuestras costumbres.

Sin el Ateneo, no tendría nada de nacional el acto de Obligado levantando, según acaba de decírnoslo él mismo, la lira de Echeverría, ni representaría nada la inspiración de Ricardo Gutiérrez, de Guido, de Andrade, ni etc., etc.

No; esto es sencillamente una necesidad. Muy amigos del Ateneo, pero no confundirlo con la sociedad que en hora feliz fundó el festivo Argos.

El Ateneo no será fuente ni cimiento; pero será, y ojalá sea lo más pronto posible, una institución hecha.

Como que elementos sobran.

Por lo pronto, los salones literarios, muy bien concurridos, en los cuales se conversa mucho, se discute más y se lee mucho más, suministrando éste una poesía, aquel un ensayo crítico, el otro un capítulo o varios de una novela en preparación. No pierdas de vista esto de la preparación, porque es un precioso síntoma de vitalidad literaria.

Esto por lo que respecta a lo que está latente.

En seguida viene, con toda su alta significación, lo que es fruto ya maduro: *La Justiciére*, con todos los consiguientes dimes y diretes cambiados entre el autor y su crítico, dimes y diretes que entre otras cosas se señalan por el descubrimiento de que no cabe un drama nacional entre Palermo y la plaza de Mayo;—la comedia de Della Costa, el drama de Tarnassi y hasta la *Infantería Rusticana*, con [...] y todo, con más *Curupaíty* y la promesa de una nueva producción del Sr. Argerich (D. Manuel).

Después, la novela de Podestá, la pequeña tribuna de Mansilla y sus ampliaciones, un volumen de Martinto, otro del autor de la *Tradición Nacional*, dos de Wilde, uno en prensa del autor de *Eros*, otro en preparación del autor de *Rastaquere*, las famosas *Memorias de un médico*, el estudio sobre educación del Dr. Cárcano, algo más que seguramente se me escapa y después las apariencias del Sr. Gamboa, palpable realidad de seiscientas páginas.

Por sabido que toda la labor literaria anterior a estos sucesos justificaría la fundación de un ateneo, pero no negarás que el momento actual, que se señala hasta por el interés con que los periódicos siguen el movimiento literario, es el indicado para echar las bases del gran instituto.

La idea ha sido simpática a todos, y tan favorable era la atmósfera, que inmediatamente se ha visto aquella rodeada de la mejor voluntad.

Por eso creo que el Ateneo se fundará, siempre que pueda evitar las acechanzas que puedan perjudicarlo.

El hecho de resistir las observaciones de Gutiérrez, basadas en un inmenso sentido práctico, ya es un peligro, y empezamos a temer que se agote la pólvora en

salvas, aun cuando es verdad que en cuanto a pólvora se hace constantemente un gasto desmedido, sin que disminuya sensiblemente la existencia en depósito.

Hay quienes se indignan si se les dice que las letras son mucho más simpáticas cuando dan para comer, y así como yo disiento formalmente con esta manera de pensar, sospecho que tú, periodista y ex-ministro de hacienda, serás de los míos.

Producir, para vivir. Claro está que para brillar, para honrar las letras nacionales, para probar que se da algo de sí; pero para vivir, mi querido Juan, para vivir, que es lo previo.

Producir banalidades para darse el gusto puro y simple de ver el propio nombre al frente de un libro o al pie de un artículo de diario, es una puerilidad; producir para tener algo en preparación que leer a los amigos, es un atentado; producir para morir de hambre, debe ser una atrocidad.

Escribir como en los tiempos de las mozas de pintado pino, en un cuarto ni lujoso ni mezquino, debe ser una operación digna de catalogarse entre las cosas apenas tolerables.

Mucho mejor es escribir, como nuestro popular poeta Obligado, en medio de un delicioso *confort*, con smirras para el invierno y una [...] bien poblada para el verano. No sé por qué se me ocurre que se le hace agua la boca a Julián Martel.

No necesito decirte más para que te hagas cargo de los peligros que temo para la comunidad literaria con el espiritual amor de muchos por la producción absolutamente lírica.

Después, se están reuniendo nuestros directores, lo menos a diez kilómetros de la plaza de Mayo, distancia, como hemos visto, suficiente para que quepa un drama nacional, pero amplísima para enfangarse cruzando el temporal deshecho por que acabamos de pasar. ¡Resistirá a esta prueba el veleidoso carácter de nuestros compatriotas?

Lo único que representa una garantía en pro de la asistencia es la atracción poderosa que siempre el dueño de casa, el patriarca Guido, cuyo permanente culto por la belleza nos daría, si en su mano estuviera, un Ateneo ideal.

“Venga usted a visitarme, suele decir el inspiradísimo poeta—venga usted a esta ermita.”

Esta metáfora sorprende, porque la casa es en realidad muy bonita, muy moderna y muy cómodamente distribuida. Así se lo dije yo una vez y replicó fluido:

—Es verdad que la arquitectura de esta casa es extraordinaria. No hay ventana por la cual me asome, que no me proporcione el espectáculo de la contemplación de una hermosura. Por esta suelo ver a una sobrina que es un encanto, por aquella a una bellísima italiana, por la otra, a una beldad sin par. ¡En fin, amigo mío, estoy sitiado, gracias a dios, por la belleza universal!

¡Alcanzas a comprender, mi querido Cancio, los peligros que corren nuestros directores, expuestos a la fascinación llena de miel del viejo poeta y al encanto de la extraordinaria arquitectura de su casa!

Temo mucho que reducido el horror al temporal los ateneístas [...] en las ventanas.

Pero más me temo que asistan a las reuniones futuras, una vez inaugurado el Ateneo,] Miguel Cané y Lucio López. Habrá que impedir que [...] [...], habrá que evitar que se [...] ] ¡Bravo par de oyentes para una lectura de versos amatorios!

Nombremos vocal a Láinez y socio correspondiente a Sansón Carrasco y la habremos hecho buena.

Y ¡lo que son las cosas! Todo ha sido hablarse del Ateneo y ya le han jugado a López una broma pesada.

No sé si conoces el caso.

Resulta que días pasados recibe López una carta del Sr. Del Solar adjuntándole un recorte de *El Nacional* que tenía unos versos de dicho señor titulados “La rosa marina” o “La rosa marítima”, no recuerdo bien. Lo que sí recuerdo es que son malos. López contesta con una carta muy amable, agradeciendo el envío, y a poco recibe la visita del mismo del Solar, quien le hace saber que él no había mandado tales versos.

Todo había sido obra de un espíritu mal intencionado.

Pasan los días y un distinguido poeta recibe una larga carta literaria de López, en la cual se hablaba de un proyecto de Láinez para preparar un número especial de *El Diario*, destinado a aparecer el día de la sesión inaugural del Ateneo!

Esa carta era igualmente fraguada.

Aquí hay uno o más espíritus traviosos que están empeñados en desacreditar una obra buena; la seriedad, las tendencias prácticas que ésta demuestre, bastarán para destruir tales intentos.

Pero nada de irse a la otra alforja. Y no por buscar formalidad para nuestro Ateneo, se llegue hasta el extremo de querer hacer de él una institución correspondiente del Ateneo de Madrid.

¿Te ríes?

También yo hube de reírme; pero me ha asegurado persona que tengo por seria y por responsable, que se ha pensado o se piensa en ello.

¿Para qué?

Eso no lo sé yo, pero supongo que será para darle la razón a D. Juan Valera, que sostiene que cuanto más adelanten y se perfeccionen nuestros ingenios, más sello castizo, más aire de parentesco, más color y sabor español tendrán sus obras.

“Cuanto se escriba en América, dice el mismo sr. Valera, salvo en el Canadá y en los Estados Unidos, es de esperar que siga siendo literatura española.”

Te recuerdo este párrafo, no para proclamar la incorporación a la institución española de Goncalvez Díaz y de los panfletos de Quintino Bocayuva, sino para que reconozcamos que se va a suministrar al crítico americanista tema para una de sus mejores cartas.

Con todo lo cual, no sé que iremos ganando.

En fin, no seas *escéptico*; cree en el Ateneo, acepta la seguridad de que se fundará y hagamos votos porque no nos den solamente un salón literario ampliado.

Tu amigo

Bruno.

*La Nación*, 5 de agosto de 1892

### Juan Cancio, “Charla literaria”

Mi querido Bruno:

“¿Quién rompe, de la noche en que he vivido la quieta soledad?”

Así, como Fernández Espiro, “el vagabundo trovador de las hondas soledades”, me pregunté, “en tanto me afeitaba esta mañana mismo”, viendo mi nombre en la dirección de una carta, fechada el 3 del corriente, inserta en la segunda columna de *La Nación* de hoy.

En seguida, sin mebargo, sobreponiéndome a mi modestia, me dije: esto debe ser de Bruno, confirmando inmediatamente mi suposición la firma de la carta.

Me explico que hayas estado a punto de reír cuando supiste que alguien por ahí me atribuye la pretensión de aparecer escéptico, en materia literaria, sofocandi la franqueza de mi carácter, mi índole expansiva, mis purísimas intenciones...

Y me explico también que hayas contraído los labios para evitar esa risa, ya en el borde de ellos, al suponer que lo de escéptico me venía por lo del Ateneo.

Creo en el Ateneo, efectivamente, pero en el Ateneo del porvenir, porque, tal como hoy se presenta, según ayer me decía con admirable propiedad un literato de los de verdad, no es sino el mismo globo de los recibos literarios, más inflado por efecto de la mayor cantidad de gas que le han introducido.

Pero globo cautivo, todavía.

Y ya verás, Bruno, como es Guido el que rompe las ligaduras y el que celebra a son de flauta la ascensión libre del Ateneo.

Que lo dejen suelto y veremos si va a caer en la calle de Valverde o si se mantiene sobre nuestras cabezas anunciando la primera revolución literaria y acompañando después el movimiento de libertad idem.

Yo me he pasado de los bulevares a las montañas de González, a las pampas de Obligado, a las familias de Podestá, a las escenas nacionales de Ricardo Gutiérrez, a las críticas de Argerich, de Magnasco, de Uriarte, de Gabriel Cantilo, a La Bolsa de Martel, con quien tengo que arreglar un asunto, a todo, en fin, lo que constituye vida literaria nuestra, pero *vida y nuestra*.

Conocía, Bruno amigo, lo de las cartas apócrifas, y tan las conocía que hasta sé por Juncos que García Velloso me las ha atribuido, sin duda con la mejor intención del mundo.

Si todas las cartas son como las que tú citas, no me disgusta la gratuita suposición del inspirado poeta García Velloso, que es mi amigo, porque realmente no veo en ellas nada de ofensivo y si mucho de espiritual.

Volviendo al Ateneo, formulo tus mismos votos.

Ya tratamos vez pasada de fundar un modesto centro intelectual, presidido por el doctor Mantilla, pero la idea no pudo llevarse a cabo por razones que no son del momento.

El Ateneo tiene una ventaja; no ha nacido de círculo determinado, sino de un movimiento general, espontáneo y entusiasta.

Evitar los “rodeen a Calixto” del presidente Juárez y dejar que la mayoría de los asociados fijen a voluntad los destinos del centro, será obra buena y podrá hacer una verdad del pensamiento.

Te invito a jugar una partida de ajedrez en los salones del Ateneo, con una buena taza de café al lado, siempre que no haya conferencia pública en el mismo, porque no pienso perder una sola.

Conferencia pública, bien entendido.

Adios, Bruno, y muchas gracias por el buen rato que me has proporcionado con tu carta de hoy, que he de contestar extensamente algún día.

Tuyo afectísimo,

Juan Cancio

*Tribuna*, 5 de agosto de 1892

### Hugo Pan, “Sobre lo mismo. Mirémonos en ese espejo”

Sr. Bruno:

Su carta al Sr. Juan Cancio parece escrita entre dos aires: cuanto a mí, que no peco de sagaz, todavía no he dado en la tecla, como dicen, o lo que es igual, con su verdadera opinión acerca del ateneo *en ciernes*. En la duda, y por poco que a V. le importe, he de decidir que a mí me parece muy bien y muy digna de estímulo la idea de formar un centro de entretenimientos literarios, y le daré mis razones.

En mis tiempos se fundó un aerópago por el estilo del que tratan de establecer ahora distinguidos hombres de letras, y sus ventajas fueron grandes. Le enumeraré algunas.

La sociedad fundó un periódico en el cual colaboraban por turno, todos los afiliados.

Primera ventaja: nada se publicaba en él que no fuese de notable para arriba, como no celebraba el laureado cenáculo una sola velada en [donde] el conferenciante no cosechase “grandes y merecidos aplausos”, de todo lo cual —segunda ventaja— se daba puntualmente cuenta en el interesante semanario. Como el elogio era al *terno*, nadie quedaba —tercera ventaja— sin su correspondiente ración de gloria, bien que no fuese para todos igual cuantitativamente considerada.

Recuerdo que mi amigo X..., hoy miembro correspondiente de la Real academia de la lengua, era de los que más prodigaban su facundia en el ameno órgano del brillante falansterio: rara vez dejaba de figurar su nombre en sus nutridas columnas, ya fuese al pie de una producción suya en prosa o verso, ya en una noticia anunciando un trabajo en preparación, “digno, como todo lo que sale de su pluma de su bien cimentada reputación literaria”. Quinta y suprema ventaja: cada socio hacía respecto de los demás las veces de los loros de Psafón.

En el viejo aerópago se hallaban reunidas en un haz las grandes promesas de la patria, como se concentrarán en el nuevo sus brillantes realidades; allí estaba almacenado todo el talento de la generación a que pertenecíamos X... y yo. Fuera de su luminosa órbita solo se movía el vulgo de las mediocridades destinadas a eterna penumbra.



Más tarde, esparcidos los *ateneístas* a todos los vientos de la vida pública, llevaron a ella los modestos hábitos adquiridos en el centro. Los vínculos del ateneo los mantuvieron unidos —ventaja indiscutible— en todos los trances de la existencia; formaron algo así como una casta sacerdotal, y se distribuían entre ellos, para su uso, todos los grandes nombres de la política y de las letras que hallaron a la mano; de modo que gracias a ese centro que vi morir un día en honda pena, la República Argentina pudo ver reproducidas en una docena de sus hijos —¡ventaja incomparable— las más altas eminencias de la Europa, y asistir a la pitagórica transmigración de algún ilustre varón de la antigüedad. ¿No dirá V., señor Bruno, que no es chica ventaja esto de poder parecerse cualquier día a los granes hombres?

Desde entonces, yo he sido decidido partidario de los ateneos, y he de llevar, Dios mediante, a la fundación del nuevo, mi modesto grano de granito. No es patriótico suscitarle dificultades a una iniciativa digna, por tantos títulos, de caluroso encomio, y me halaga la esperanza, después de lo dicho, que V. Será ahora, Sr. Bruno, si no lo era antes, de la opinión de su atento servidor.

Hugo Pan

*La Nación*, 6 de agosto de 1892

### **“Vida literaria. Sobre el Ateneo”**

Sr. Dr. D. Joaquín V. González.

(Ya que el Ateneo está en tela de juicio, entregamos a publicidad la siguiente carta, así, sin comentarios, tal como nos ha sido facilitada por la persona a quien va dirigida.)

Mi querido Joaquín:

Recibí tu amable carta, en la que me invitas a formar parte del Ateneo que tú y otras personas desconocidas estáis en vías de constituir. Agradezco tu atención, pero me es forzoso contestarte negativamente. Y no hago esto porque los Ateneos me sean antipáticos, sino por ciertas razones de circunstancias que quiero exponerte brevemente, para que no tomes a mal mi resolución.

Tú sabes que no doy a los Ateneos una importancia fundamental en el movimiento literario o intelectual de un país cualquiera. Para mí es evidente que las obras sólidas y destinadas a vivir se engendran en la soledad, la concentración y el estudio, mejor que en el bullicio de las conversaciones y fiestas de Ateneo. Pero si estas instituciones no tienen importancia esencial, la tienen secundaria, y muy notable, en cuanto son un foco de cultura social y tienden a crear una atmósfera más propicia, más amplio escenario a la actividad intelectual. Hay, además, cierto género de empresas literarias que se llevan con mejor éxito a cabo colectiva que individualmente, sin contar con que el trato frecuente entre los individuos de una misma profesión o tendencia, crea cierta benéfica solidaridad entre ellos y desvanece mil animadversiones injustificadas.

Estas consideraciones me habrían decidido a complacerte autorizándote a incluir mi nombre entre los adherentes a la flamante empresa; pero la notoria nulidad e insignificancia de cuantos han promovido esta idea y tratan de llevarla a efecto (sin exceptuarte a ti, a quien, por lo demás, tanto quiero), y sobre todo, sobre todo, la cantidad y calidad de los enemigos que le han salido al paso y tratan con noble ahínco de ahogarla en su cuna con las más [ricas] ironías, me han hecho cambiar radicalmente de opinión.

A falta de criterio propio, yo tengo la sana costumbre de atracarme siempre a los que son más autorizados por su talento, su sabiduría, por su celebridad mundial, en la materia de que se trata, y en este caso, no te enojés, Joaquín, la elección no es dudosa.

Si los opositores fuesen simple chamuchina, sin más norte que la de dificultar la formación de un centro intelectual simpático a todo espíritu bien nacido y bien intencionado, las cosas cambiarían de aspecto, [...] yo me preguntaría: ¿A qué viene esta antipatía y estas burlas, ese empeño en levantar obstáculos, ese deseo, más o menos embozadamente manifestado (hablo en hipótesis), de que el Ateneo no llegue a convertirse en hecho definitivo? ¿Por qué la formación de otros centros intelectuales, como el centro Jurídico, la Sociedad Científica, el Instituto Geográfico, no han provocado esa heroica saña? Y la explicación del tal fenómeno, atendiendo a lo que se hubiese dicho y a los que lo hubiesen dicho, la hallaría yo sencillamente en que cualquiera de los que profanan libros y borronean cuartillas en los periódicos se conforman fácilmente con no ser jurista, o naturalista, o geógrafo: pero ninguno se conforma ni conformará nunca con no entender de literatura, aunque a ello esté condenado por todos los días de su vida, merced a su ignorancia o ineptitud incurable. Parece, a juzgar por ellos, que para todo se requiere aptitud natural y estudio serio, menos para cuanto se refiere al arte o a las letras.

En éstas, cualquiera está autorizado a tener *opinión*, a formular *juicio*, con tal de que haga constar *que es el suyo*, bien que parezca extraño que *algo* pueda ser de *alguien*, aunque ese *alguien* no exista, o sea como si no existiese. Ellos (los que supongo), sin saber ni valer nada, vegetando estérilmente en las oficinas de los periódicos, han resuelto el problema de alzarse sin esfuerzo alguno sobre los que estudian y valen, y han logrado conquistar con noble empeño un nombre distinguido. Para eso ¿qué crees tú? Les sobra frescura y espíritu ágil, como que nada les pesa en él. No en vano han tenido la precaución de conservarlo completamente vacío.

Ahora bien (continuaría yo en tal supuesto), el conflicto entre esos mal empleados y peor correspondidos amores literarios, y la conciencia de la impotencia propia, da lugar a un desequilibrio, que se traduce en instintiva antipatía a la formación de todo núcleo artístico en que ellos no podrían estar cómodos, y en que

su ineptitud y pereza quedarían más evidentes. Y como saben que enojarse es mal camino, y [lleva al] ridículo, apelan a la insípida ironía de que les es dado disponer. Así creen dejar bien sentada *a priori*, una especie de su superioridad sobre los que se empeñan en tomar en serio lo que sólo alcanza a excitar su olímpica risa (aquí acaban las suposiciones).

Pero tú bien sabes, mi querido Joaquín, que en el caso actual, no se trata de esa chamuchina, pues nada menos que brunos y negros se han pronunciado más o menos decididamente en contra del Ateneo. Cuando ellos lo hacen, me digo yo, claro está que tendrán razones de peso. Llenas están las bibliotecas de sus obras inmortales (¡te desafío a que critiques una sola de ellas!), y sus nombres vuelan gloriosos y rimbombantes en alas de la fama. La profundidad de su sabiduría asusta todavía más que las seiscientas páginas del simpático Gamboa.

En cambio ¿quién es Guido? ¿quién es Obligado? ¿quién es Oyuela? Y tu ¿quién eres tu? (disimula la franqueza). ¿Qué han escrito? ¿quién los conoce? ¿Cómo pretenden resistir un segundo a aquellos enormes titanes de la literatura y de las artes? ¿Cómo no se hielan de espanto ante su sonrisa maliciosa y traviesa?

Te confieso que hace días hube de cambiar de dictamen, cuando La Nación (yo tengo fe ciega en La Nación) publicó aquel terrible suelto contra los que pretenden burlarse de tan noble empeño, por afectar superioridad; pero en seguida volví a mis trece al ver que La Nación misma, muy pocos días después, abría generosamente sus columnas a las burlas de los referidos titanes. ¡Ya decía yo... La Nación... no podía ser por menos!

Además de estos motivos, fundados en la autoridad, tengo otro muy poderoso para no pertenecer al Ateneo, y es mi convencimiento de la asombrosa razón que asiste a los que pretenden que dicha institución debe tener un fin esencialmente *práctico*, es decir, lucrativo, un objetivo concreto y determinado, a plazo fijo, cual es el de propender a que Uds. Nos voten en el Congreso una ley de derechos de autor. Claro está: para escribir, es necesario vivir; para vivir, es indispensable comer: luego es necesario empezar por dar de comer a los que están, o creen estar, destinados a escribir. Del mismo modo se engorda y fortifica con nueces y vinos a los pavos destinados a regalar nuestro paladar en un banquete. Esto es claro como la luz, y ni Cristo lo remedia. Solo hay una pequeña diferencia, y es que todo pavo,

engordado, sirve para su objeto y tiene buen gusto, en tanto que hay escritores, y son los más, que por mucho que los alimenten serán siempre flacos e insípidos. Pero ya se encargarán Uds. De salvar, con otra ley, esta pequeña dificultad.

Te juro, Joaquín mío, que la idea de convocar una gran reunión, y luego una segunda, más numerosa, y fundar un Ateneo, y redactar y discutir cuidadosamente sus estatutos, y cobrar ingresos y mensualidades, y alquilar local conveniente, y llenarlo de muebles y de libros, y encender las luces, y meter mucho ruido, con el solo y exclusivo objeto de presentarse al Congreso en demanda de una ley de derechos de autor, para, una vez obtenida, volver inmediatamente al local del Ateneo, y apagar las luces, y cerrar la puerta, y entregar las llaves, dejando, *ipso facto*, a todos los escritores con la panza llena para siempre: me encanta, me seduce, me enamora, me deslumbra, me corrobora y me deja extático. ¡Esto se llama tener, como se ha dicho, un inmenso sentido práctico! Y es inútil que Uds. Se empeñen en sostener que un solo diputado puede presentar el proyecto de ley, sin necesidad de tanto, porque tú bien sabes que nuestra Constitución prescribe terminantemente que las leyes sobre derechos de autor sean promovidas por ateneos. Del número del artículo no me acuerdo.

También me encanta, me corrobora, etc., que un poeta declare públicamente que él escribiría versos todos los días (debo suponer que con pedazos del alma, como los escriben los verdaderos poetas), en los cuales cantaría sus esperanzas y dolores, recordando al padre adorado, lamentando el amor imposible, el hijo arrebatado a sus brazos por prematura muerte, poniendo, en suma en ellos la más delicada flor de su espíritu, si le pagaran por cada poesía la suma de quinientos pesos nacionales de curso legal! ¿Has visto tú nunca alzar a región más sublime el sentido práctico?

Y no me vengas con que precisamente el objeto de los centros intelectuales como el Ateneo que se trata de fundar, es levantar el espíritu sobre la materia y fomentar el gusto por lo *desinteresado*, por lo que no nos trae provecho inmediato, condición indispensable para conservar en la vida humana el necesario equilibrio, y por consiguiente eminentemente *práctico*, en el alto y verdadero sentido de la palabra. Los titanes piensan de otra manera, y a ellos me atengo.

Ni me arguyas que para vivir de la literatura es necesario empezar por tener literatura abundante y fuerte, y digna de competir con la europea por sus propios

méritos, y que el peor modo de lograr esto es empezar por degradarla en el mercantilismo literario, la más triste de todas las plagas. Ni agregues que por ese camino iríamos fácilmente a parar a la *literatura* moreirana, o a cualquier otro grotesco y disolvente mamarracho por el estilo. Todo eso es música celestial, y una sonrisa de titan basta para destruirlo.

Verdad es que Gladstone, en un pasaje de su estudio sobre Maucaulay, que en mis tiempos de inocencia me parecía magistral y admirable, señalando los grandes inconvenientes de la *literatura industrial*, dice: “Uno de los timbres de Maucaulay es que jamás escribió por el lucro; esa fue, al contrario, la principal desgracia de un hombre más grande, mucho más grande, de Scott, cuya altiva cerviz humilló el yugo de necesidades férreas al final de su vida, aunque no felizmente hasta bastante después de estar asegurado su puesto. Y pocos son los que, así en las artes mecánicas como en las letras, se proponen dar al mercado lo mejor que pueden producir, en vez de lo peor que pueden vender. El deseo o necesidad de dinero lleva a la precipitación con su largo cortejo de males: la concepción imperfecta, la ejecución atropellada, la imposición de límites violentos al trabajo, la supresión de lo difícil, la ponderación de lo insignificante, el olvido de las causas, la falta de proporción en los resultados: escribimos al minuto, y escribimos, por consiguiente, para el minuto.”

Esto dice Gladstone: pero yo vuelvo a las mías: ¿quién es Gladstone? ¿Qué ha hecho, qué sabe, qué ha escrito, quién le conoce? ¿En qué ha demostrado sentido *práctico*, a pesar de ser inglés, que pueda compararse con el de nuestros practicantes? Ya sabes que yo no tengo criterio propio y me atengo siempre a la autoridad mayor.

Por lo demás, si el Ateneo fracasa, y no hay dudas que fracasará, claro es que no ha de deberse a las difíciles circunstancias económicas porque atravesamos, ni a nuestra falta de constancia en todo, ni al escaso espíritu de asociación que poseemos: sino a la dinamita hábilmente manejada por ese nihilismo literario *fin de siècle* que tanto nos honra, y con el cual me importa mucho no indisponerme en modo alguno. Digo, pues, que nones, y perdon

Tu afectísimo amigo. Berberisco.

*La Prensa*, 8 de agosto de 1892

### Bruno, “A la recíproca ¡y Záz!- Reflexiones de un inepto”

Sería puerilidad no darme por notificado de la tremebunda filípica escrita en mi honor y en el de otros desgraciados por un ateneísta lleno de picardía, a quien Dios guarde muchos años; y digo en mi honor por cuanto mi nombre aparece por ahí, entre una y otra despiadada ironía y se hace mérito de frases y de ideas que tuve la audacia de hacer públicas después de tener la insolencia de pensarlas.

Soy, pues, uno, por lo menos, de los aludidos; y lo declaro sin creermelo por eso muy lince, ya que el autor de la filípica ha derramado paréntesis a lo largo de un escrito, precisamente para que lo comprendan bien hasta los tontos.

Fírmase el escritor en cuestión Berberisco. No tengo el gusto de conocerle, pero sí el honor de servirle. El justificaría, en todo caso, una ampliación de los diccionarios de la lengua. El que tengo a la vista dice: “BERBERISCO:—el natural de Berbería”. “BERBERÍA:—vasta región del África, etc. Sus camellos son muy veloces, sus caballos muy estimados y abundan en ella las fieras”. Hoy podría agregarse, sin mengua, que es de una raza de traviosos escritores que viven muy satisfechos.

Y tan satisfechos que en cuanto alguno que no es de la raza se permite opinar por cuenta propia, se encrespan y lo fulminan implacablemente.

Intelectualmente conozco a Berberisco. Como que él mismo se encarga de retratarse en los siguientes párrafos del escrito que nos ocupa:

“Cualquiera de los que profanan libros y borronean cuartillas en los periódicos se conforman fácilmente con no ser jurista, o naturalista, o geógrafo: pero ninguno se conforma ni conformará nunca con no entender de literatura, aunque a ello esté condenado por todos los días de su vida, merced a su ignorancia o ineptitud incurable.

...”Ellos (los que supongo), sin saber ni valer nada, vegetando estérilmente en las oficinas de los periódicos, han resuelto el problema de alzarse sin esfuerzo alguno sobre los que estudian y valen, y han logrado conquistar con noble empeño un nombre distinguido. Para eso ¿qué crees tú? Les sobra frescura y espíritu ágil,

como que nada les pesa en él. No en vano han tenido la precaución de conservarlo completamente vacío.

“Ahora bien (continuaría yo en tal supuesto), el conflicto entre esos mal empleados y peor correspondidos amores literarios, y la conciencia de la impotencia propia, da lugar a un desequilibrio, que se traduce en instintiva antipatía a la formación de todo núcleo artístico en que ellos no podrían estar cómodos, y en que su ineptitud y pereza quedarían más evidentes. Y como saben que enojarse es mal camino, y [lleva al] ridículo, apelan a la insípida ironía de que les es dado disponer. Así creen dejar bien sentada *a priori*, una especie de su superioridad sobre los que se empeñan en tomar en serio lo que sólo alcanza a excitar su olímpica risa (aquí acaban las suposiciones).

“Pero tú bien sabes, mi querido Joaquín, que en el caso actual, no se trata de esa chamuchina, pues nada menos que brunos y negros se han pronunciado más o menos decididamente en contra del Ateneo. Cuando ellos lo hacen, me digo yo, claro está que tendrán razones de peso. Llenas están las bibliotecas de sus obras inmortales (¡te desafío a que critiques una sola de ellas!), y sus nombres vuelan gloriosos y rimbombantes en alas de la fama. La profundidad de su sabiduría asusta todavía más que las seiscientas páginas del simpático Gamboa.”

Deduzco yo de aquí: 1° Que todo el que no reconozca que estamos rodeados de prodigiosos talentos, es un inepto. 2° Que para poder tener una opinión literaria es necesario haber escrito, por lo menos, un libro, aunque sea, *verbi gratia*, una cosa así como *El último Dobaiba*.

Yo habría creído toda mi vida que esto es una ridiculez, bastándome como me basta mi modesto buen sentido y mi pobre afición para poder decir: este volumen es el aburrimiento encuadernado; esta poesía es de un prosaísmo insoportable: —el autor de uno y de otra no es literato.

Pero vamos a cuenta.

¿Qué he dicho yo el otro día? ¿Que ningún momento más propicio que el actual para fundar el Ateneo? En esto creo que todos estamos de acuerdo. ¿Qué es una necesidad sostener que la fundación del Ateneo significará dejar establecida la literatura nacional? En ello me ratifico, firmando con ambas manos. ¿Qué es



peligroso para la solidez del mismo Ateneo, el excesivo idealismo que se atribuye a la mayoría de sus directores? Lo repito y añado que después de la carta de Berberisco mi temor es mayor. ¿Qué Valera ha escrito más de una macana americana? ¡Vaya si las ha escrito! Frescas están en la memoria de todos los que tienen espíritu bastante independiente para declarar macana lo que es macana, venga de donde viniera.

¿Acaso el hecho de ser padre de Pepita Jiménez debe ponernos una venda en los ojos? No, señor. Muy dueño el Sr. Valera de llamar payador a del Campo y libro estupendamente satírico a Rastaquero. No dejaré yo de pensar que lo primero es un disparate... y lo segundo también.

¿Qué más dije?

¿Qué habrá mayor expansión literaria cuando la literatura sea un medio honrado de vida, debiendo tender a ello nuestros esfuerzos? Me parece que esto no es pecado y que pueden lógicamente hacer burla de ello los que tienen la fortuna de ver llenadas fácilmente todas sus necesidades y hasta sus caprichos.

¡Eso es vender a vil precio, exclaman, las flores de la inspiración! ¡Se mataría el ideal y todo se volvería un afanoso empeño de lucro y moriría el arte!

Esto sería un error, si antes no fuera una tontería.

¿Pro qué llevan entre nosotros vida precaria y mueren pronto las revistas literarias? ¿Por falta de lectores, aquí donde tiene suscripción la última revista francesa? No. Porque no pagan un centavo por colaboración, y no pagando, tienen que pedir, y como piden, se ven obligadas a aceptar lo que les dan, y como para dar siempre están prontos los principiantes y los ramplones, salvo excepciones rarísimas, las revistas se ven atestadas de inepticias, languidecen y mueren víctimas de la literatura gratis, que es “lo peor de lo más malo”, como dicen en la zarzuela.

Hay quienes se agarran de Gladstone y copian opiniones del grande hombre para demostrar que es bajo y ruin producir para ganar, y se quedan muy satisfechos, ignorando los pobrecitos que a ese mismo Gladstone le pagaba *Ninetenth Century* la modesta suma de ciento cincuenta libras que tanto preocupó al mundo literario.

Si yo tuviera un capitalito para fundar una revista, demostraría claramente cómo a mejor provecho correspondería mayor expansión literaria.

¡Si es claro como la luz!

Oyuela —pongo por caso— me manda para el próximo número una excelente traducción de Leopardi... Superior. “Bruno, director de la revista A saluda respetuosamente al Sr. Oyuela y le incluye el adjunto billete de cien pesos, agradeciendo vivamente el envío de su hermosa traducción”.

¡Guido me envía a su vez una composición de las suyas, impregnada de su seductora personalidad! Análoga tarjeta, con el billetito de marras, un poco aumentado, si se quiere.

¿Esto es matar el idea?

¡Pero no sean Vv. Inocentes! Esto querría decir sencillamente que Oyuela no tendría necesidad de revolver expedientes —que es la negación de la literatura— ni de andar en desazones pedagógicas, del colegio nacional al instituto libre, sino que podría dedicarse en cuerpo y alma a las letras que son su pasión. Y Guido ¿debería empolvarse entre los mamotretos de archivo? No, señor, y tendría bien cargada la chimenea, repleta de biblioteca y tranquilo el espíritu y el ánimo dispuesto al trabajo.

El hombre de letras viviría de las letras y para las letras, y estas no desmerecerían desde que mejorando la calidad, mejoraría el provecho honestísimo.

Satirizar como pretende con bastante desgracia el de Berbería, a un poeta que canta recordando al padre amado, lamentando un amor imposible o llorando la muerte de un hijo, y le pagan por la publicación de todo eso quinientos pesos, es lo que fuera de Berbería se llama tomar el rábano por las hojas y creer que toda la literatura ha de ser verso y, lo que es peor, verso lacrimoso y gemebundo.

¡Qué más he dicho?

¡Que la casa de Guido está situada como a diez kilómetros de la plaza de Mayo? En eso creo no haber dicho nada de malo, seguramente, así como creo ser muy dueño de malo, seguramente, así como creo ser muy dueño de sonreírme por aquello del drama nacional que no cabe donde ustedes saben.

¡Que ha habido un mal intencionado que ha pretendido envolver a personas serias y estimables en una bruma de mal gusto? Las cartas existen y no he mentado.

¿Qué la última composición en verso del Sr. Del Solar es muy mala? La he vuelto a leer y, francamente, cada vez me parece peor. ¿Por qué he e ocultar mi

pensamiento? ¡O acaso no ha sido dada a la publicidad precisamente para que el público la saboree?

No sé, pues, por qué se me condena a eterna ineptitud, desde el momento que no es necesario ser un sabio para decir las cosas que he dicho.

Podré estar equivocado, pero esto no justifica lo de ignorante e inepto y olímpico e impotente y perezoso.

Lo de “espíritu sutil porque nada pesa en él habiendo tenido la precaución de conservarlo completamente vacío”, no reza conmigo. Leo religiosamente cuanto se publica en Buenos Aires. ¡Y Dios sabe si me pesa!

Es que vivimos bajo una verdadera tiranía literaria.

Todo lo que no sea declarar que estamos entre portentos es suficiente para condenar al audaz a la hoguera.

Digan ustedes que no hay aquí un literato que no sea un verdadero asombro, e ingresarán entre las gentes de buen gusto y de crítica sensata.

Opinen alguna vez que esto es malo y aquello peor, y los declararán ineptos y atrevidos.

La ausencia de crítica formal es la única razón de estos [...].

Habitados todos los escritores a perpetuo sahumerio, toman a insolencia que haya alguien que no queme incienso, y aunque ese alguien sea, como yo, un modestísimo borroneador de cuartillas, lo fulminan con sus iras.

Yo no tengo representación, desgraciadamente, para hombrearme con esos genios, pero si la tuviera, calificaría tal conducta de rematada pedantería.

Por eso no me canso de pedir a Dios mis oraciones que haga nacer de una vez la crítica sana y autorizada que ha de libertarnos de la literatura insoportable que hoy pasa como buena, y ha de establecer definitivamente qué es lo que realmente merece aplauso en la multitud de volúmenes que salen anualmente.

Debe venir el que ha de llamar al pan, pan, y al vino, vino, para bien de los escritores de valía y muerte eterna de los pedantes que exigen pleito homenaje de toda la humanidad solo porque media docena de corazones blandos, ayudados por la eterna conspiración de la prensa, les hacen creer que son prodigiosamente inteligentes.

La verdad, la verdad, que esto ya va siendo cuestión de higiene literaria. Sólo pueden temerla los que tienen sobre la conciencia pecados irredimibles. No han de mirarla con malos ojos los que son orgullo de las letras nacionales; antes bien la desean para que de una vez se establezca la necesaria diferencia entre el artista y eso que llamamos generalmente macaneador.

La mezcla actual es insoportable.

Así, por ejemplo, Berberisco en el curso de su escrito dice:

“En cambio ¿quién es Guido? ¿quién es Obligado? ¿quién es Oyuela? Y tu ¿quién eres tu? (disimula la franqueza). ¿Qué han escrito? ¿quién los conoce? ¿Cómo pretenden resistir un segundo a aquellos enormes titanes de la literatura y de las artes? ¿Cómo no se hielan de espanto ante su sonrisa maliciosa y traviesa?”

Poco a poco. Todos sabes quienes son esos cuatro escritores porque no hay quien no aprecie en su altísimo valor la inspiración de Guido, el sentimiento de Obligado, la preparación literaria y la corrección de Oyuela, el sabor eminentemente nacional de las obras de González.

Lo malo consiste en que esa bandera suele salvar la mala mercancía, y es necesario que deje de salvarla. Es necesario que a la sombra de lo que es reconocidamente bueno no pase por tal lo que es malo por los cuatro costados y para ello conviene que intervenga la crítica autorizada.

¿Negará alguien que vivimos en perpetua mentira?

Miente este en la dedicatoria de su libro, miente aquel al agradecerla, miente el de más allá al anunciar en un periódico la aparición del volumen... Solo no se miente en la conversación privada, en la cual unos a otros se hacen pedazos... ¡Acaso no conocemos la Vida cada uno de nosotros?

No obstante, el que se permite, como yo en hora mala, opinar libremente y conmigo otros desgraciados, esos serán colmados de terribles epítetos en castigo de su insubordinación intelectual.

¡Cómo ha de ser!

Ello no impedirá que siga haciendo votos en medio de mu envidiosa ineptitud, para que el Ateneo sea algo más que un salón literario ampliado, porque si bien

puede ser muy gracioso lo de que la constitución prescribe no sé qué requisitos para lo referente a derechos de autor, no es tan gracioso pero sí más oportuno, el artículo 14 de la misma constitución, que reconoce a los habitantes de la república, entre otros derechos, el de *asociarse con fines útiles*.

Amen.

Bruno

*Nota.*—No puedo ni debo dejar de agradecer las cartas de los estimables caballeros Hugo Pan e Inocencio Puro de Peranzules. Me llena de satisfacción verme destinatario de tan ingeniosas epístolas, y de dolor ver expuestos a sus autores a los furores de la Berbería literaria. ¡Dios nos tenga de la mano!

B.

*La Nación*, 9 de agosto de 1892

### “Vida literaria”

El Ateneo— Seguimos con interés la marcha de los trabajos preparatorios de la constitución definitiva del Ateneo, y con satisfacción debemos consignar que aumentan las adhesiones de distinguidos hombres de letras de la capital y del extranjero residentes entre nosotros.

Inmediatamente de terminada la impresión de los estatutos y diplomas, se repartirán a los doscientos y tantos miembros que cuenta desde el primer momento, y que continúan dispuestos a prestar a la hermosa institución todo su más entusiasta apoyo.

Mañana o pasado se reúne la comisión, en un local central, que se indicará oportunamente, al objeto de tomar algunas resoluciones de carácter urgente.

-----

*Carta de Berberisco*— Tuvimos que suspender hasta hoy la publicación de la siguiente carta de *Berberisco*, sobre la cuestión del Ateneo, por falta absoluta de espacio.

Disculpe su autor.

#### ALREDEDOR DEL ATENEO

Sr. Dr. Joaquín V. González—Mi querido Joaquín: Consecuente con el deseo que te manifesté en mi anterior de no indisponerme con los temibles nihilistas de nuestras letras, te dirijo estas brevísimas líneas con el objeto de hacer saber al muy lince de Bruno, que tan feroz me supone, sólo por ser hijo de Berbería, que no ha sido mi intención ofenderle con mis consideraciones hipotéticas del otro día, pues cuanto más lo pienso más íntima conformidad encuentro entre sus opiniones y las mías. Si alguna diferencia hay, consiste solo en que yo, quizá por mi carácter más extremado y ardiente (¡africano al fin!) voy más lejos que él y llego a conclusiones más radicales.

Desea él, en efecto, que se retribuyan en este país los trabajos literarios, y aseguren en nuestra legislación los derechos de autor. Yo también lo deseo ¡buenos fuera que no!; pero voy más allá, y llego hasta encantarme y deslumbrarme con la idea de formar un Ateneo con ese solo y exclusivo objeto *práctico* (qué inmenso sentido *idem!*), y hasta persuadirme profundamente de que, sin más trámite, y

aunque la producción nacional sea escasa y pobre, y no pueda absolutamente competir con la extranjera, la ley de derechos de autor rellenaría de oro a los escritores argentinos por arte de encantamiento.

No es que la literatura argentina no se paga porque no existe, sino que no existe porque no se paga. Este modo de razonar, no sé si porque es mío, me parece todavía mil veces más profundo que la infantil petulancia de ciertos críticos de menudeo.

Se queja también quien tan sin entrañas me juzga, de la tiranía literaria que aquí existe: de las criminales complacencias de los amigos por las obras de los amigos, y ruega a Dios Todopoderoso para que haga nacer de una vez al crítico severo que ha de condenar a muerte eterna a todos los malos poetas, diciendo francamente la verdad. Lo mismo, lo mismísimo digo yo. Pero por eso mismo, porque deseo que se conserve libre y limpio el asiento que corresponde en buen derecho a ese ilustrado y fuerte censor futuro, no quiero que lo ocupen intrusos que lo desacrediten y lo manchen con sus impertinencias.

Y yendo siempre más allá que quien tan espantable me presume, ruego a Dios Todopoderoso para que dicho censor futuro condene a muerte y a tormento eterno, no solo a todos los malos poetas, sino también a todos los críticos perversos, amén. El *quid* no está en *opinar libremente*, sino sensata e ilustradamente. Y has de saber, Joaquín mío, que no porque tengas *pobre afición* a las letras, mas dos adarmes de modesto buen sentido, debes creerte autorizado a fallar públicamente en materia de arte, clasificando sin más ni más de *macana* lo que no te parece bien. Si no cuentas mas que con tu pobre afición y tu oscuro buen sentido, podrás decir en tu casa, a la hora de almorzar, o de comer, que tal autor o tal obra te agrada o no te agrada; pero no hay necesidad ninguna de que te tomes la molestia de asomar las narices por los periódicos para informar al público que tal libro, que probablemente será muy bueno si a ti te parece malo, te disgusta o te aburre. El distinguir lo bueno de lo malo, en materia de arte o literatura, es ardua cosa, que requiere aptitud especial y estudios serios, y en esto, como en todo, la audacia y el desparpajo están en razón directa de la ineptitud y la ignorancia. Cuanto más torpe sea el crítico, tanto más pronta tendrá la lengua para clasificar de *macana* lo que no entiende.

Quieres, Joaquín, una prueba más de la enorme dificultad de la crítica, que algunos pretenden manejar como estropajo? Pues advierte que hasta el mismísimo

Sr. D. Bruno, que por tan malo me tiene, con ser tan medido y tan profundo en todos sus juicios, todavía no ha podido evitar una enorme... distracción al llamar *macana* lo que Valera dice con respecto a Del Campo. Lejos de serlo, es la verdad pura y neta. Del Campo se complació siempre en disfrazarse poéticamente de *payador* bajo el nombre de *Anastasio el Pollo*, y cantando como tal, guitarra en mano, dejó obras verdaderamente admirables. Él mismo, a su vez, en una de sus *payadas*, llama *payador* a Ascasubi, que aunque con mucha menor fortuna, precedió en el género a Del Campo, bajo el nombre de *Aniceto el Gallo*. Apenas podrá haber cosa más acertada ni más justa que llamar *payador* a tal poeta, en el sentido, naturalmente, en que se llaman romances *moriscos* a la preciosa serie de romances en que los poetas españoles aparecían poéticamente disfrazados de moros, afectando sus creencias, gustos, carácter y costumbres. Ya ves tú: si en tal... distracción incurre, aunque sea por distracción el señor Bruno, ¿a cuáles no estará expuesta la chamuchina de que te hablaba en mi anterior y que Mansilla designa con el nombre de literatos de munición?

Así, pues, señor Bruno, pues estamos archiconformes, y aun en conformidad desesperante, vengan esos cinco. Duro, durísimo con los malos poetas... y también con los críticos tontos.

Y tú, Joaquín mío, recibe un africano abrazo de tu feroz amigo.

Berberisco.

*El Dr. Cané y el Ateneo*— He aquí la nota en la cual el Dr. Miguel Cané manifiesta su aceptación del cargo de vice-presidente del Ateneo:

Sr. Presidente: He tenido el honor de recibir la atenta comunicación en la que se sirve informarme que he sido elegido vicepresidente de la asociación que V. Preside.

Consultado al respecto previamente por algunos caballeros, cuyo sufragio era ya un alto honor para mi, manifesté francamente mi deseo de mantenerme apartado de un movimiento en cuya iniciativa no había tomado parte y del que no apartaba también mi absoluto abandono del cultivo de las letras. Han insistido, no obstante, fundándose en razones que obligan cada vez más mi gratitud. A su vez, hubiera perseverado en mi resolución; pero los hechos que se han producido últimamente,



el desencadenamiento inaudito de pasiones inexplicables contra un propósito que en todas partes del mundo honra a los que lo conciben, el aguzamiento de los espíritus más sutiles para cubrir de ridículo la iniciativa, la injusticia, en una palabra, la ligereza con que se condena una idea que en sí misma es un bien, sin conocer su desarrollo, ni los medios positivos que se emplearán para ponerlos en práctica, me inclinan, señor presidente, por una estructura singular de mi carácter, a confundirme con ese grupo de hombres inteligentes y de bien a quienes se persigue con tenacidad por pretender formar una asociación que se ocupe de las cosas del espíritu, en vez de una sociedad anónima, para la formación de un banco hipotecario en el Chaco Central.

No conozco los estatutos ni los reglamentos que se proyectan, y creo que muy pobre será mi concurso en el seno de la comisión directiva; pero si al fin y al cabo esos estatutos no son prácticos ni esos reglamentos consultan las condiciones de nuestra existencia actual y la idea fracasa, siempre me será grato haber acompañado a hombres de honra y de inteligencia en el noble empeño de servir el ideal que les alienta en la vida.

Saludo al señor presidente con la más distinguida consideración. —*Miguel Cané.*

*La Prensa*, 12 de agosto de 1892

### Hugo Pan, “Por el arte”

Válame Dios, señor don Bruno, que no alcanzo a comprender, dada su mucha discreción, cómo ha podido entrársele en el magín el pensamiento de sostener las cosas que dice, en el alegato de bien probado del último martes. ¡Que no volviera usted a leer, antes de dejarse hipnotizar de tan mala manera, por el demonio de la carne, el discreto discurso del famoso hidalgo sobre las armas y las letras!

¡Pues no faltaba sino que el arte ha de ser oficio que dé de comer. Pase en “el ganapan” de Larra herejía de ese jaez; pero en usted, mi señor don Bruno!.. No concibo en mi ánima, cómo persona de su aviso no alcanza a comprender que habrá muerto en este país el sacerdocio del arte, el día que semejante cosa suceda. Si no dígame: ¿qué cosa es un sacerdote? Pues si un sacerdote es “un hombre dedicado y consagrado a hacer, celebrar y ofrecer sacrificios” ¿cómo podrán avenirse el interés venal y el sacerdocio? ¡No ve usted, señor D. Bruno, que lo que desea es nada menos que ligar cosas incompatibles!

Aunque no quiera confesarlo, tan pantagruélicas y perniciosas ideas no ha podido beberlas usted sino en el país de Rabelais y de Zola, de Sedan y de Meta; pero al igual de vulgar leguleyo, calla, D. Bruno, cuanto puede perjudicar su repulsiva doctrina. Debió decir usted, y se lo ha guardado, que el arte dejó de existir en Francia el día nefando que invadió su dominio, el virus del epicureísmo, que usted, mal aconsejado D. Bruno, quisiera ver fructificar en la tierra virgen de nuestra América.

El día que el artista francés se rindió discrecionalmente al positivismo [teorizado de los saduceos Basrial, Say, Smith y demás apóstoles de tanto por ciento, aceptando, por así decirlo, la invención absurda, y sobre absurda inmoral y corrosiva, que la producción literaria se rige, como cualquier objeto manufacturado, por las leyes del valor, se apagó en el cielo de Francia, la patria de Carneille y de Racine, el luminar del arte. Sí, D. Bruno: desde ese momento la literatura se convirtió en ruin industria, y es ordinario mercader el hombre de letras.

Los mejores ingenios se han dejado corromper por la peste del materialismo, que ocasionó otrora la muerte del arte pagano y de allí adelante perdieron todo su encanto por haber fenecido el amor idílico de lol belllo, las producciones del

espíritu. Usted mismo, D. Bruno, que tan partidario se muestra del positivismo en las letras ¡a que no lee sin que se le crispen los nervios las siguientes frases de una carta de Honorato de Balzac dirigida a su hermana! [...] Basta! Cáusame profunda pena ver al autor de la Comedia humana, entregarse así, sin el menor respeto por los sentimientos que hacen del arte una cosa celeste, a devaneos de júbilo ante la idea de los dineros que alcanzará con sus libros. Pero en el [¿??] llevó el menguado la penitencia, porque la fortuna con la que tanto soñara en vida, nunca llegó a conocerla, alcanzándole el castigo hasta después de la muerte. Si no dígame ¡quién lee hoy a *meur* de Balzac!

El mismo Ernesto Renan, tan modesto y sencillo de costumbres, cuyos *Recuerdos de juventud* lucen palabras tan sublimes como estas: “abandonaré la vida sin haber poseído otra cosa que las que se consumen por el uso”, según la frase franciscana; y como estas otras: “jamás he contado con mi talento para vivir”; ese mismo Renan, decía, no pudo dominar su contento cuando fuera del seminario y sin bienes, se le apareció la Providencia encarnada en el editor Leví, y le ofreció reunir sus artículos en un volumen, asegurándole que harían buen negocio!

¿Quiere que le diga más, Sr. D. Bruno? Tenía yo una admiración sin límites por el insigne Lope de Vega, cuyas elevadas condiciones de carácter parecíame a mí que marchaban de par con sus extraordinarios talentos. Pues lo más grande decepción de mi vida hela experimentado con ocasión de la dedicatoria del *Verdadero amante*, la cual dedicatoria contienen este párrafo: “pues tengo, dice, como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertesillo cuyas flores me divierten cuidadas y me dan conceptos. Yo he escrito novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos en prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sujetos, que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir, y he adquirido enemigos, censuras, acechanzas, envidias, notas, reprensiones y cuidados, *perdido el tiempo preciosísimo* y llegada la *nonintelecta aductas*, que dijo Petronio, vía dejaros más que estos inútiles consejos!” De modo que el príncipe de los ingenios se quejaba de haber sido pobre durante toda su vida, demostrando con esto ¡oh! Desencanto! que lo fue a su pesar, y no por abnegada y sincera devoción del arte!

Yo estoy decididamente con los que bregan porque se mantenga en la tierra de Echeverría, el ebionismo en el arte. Cuando a V., D. Bruno, su tradición le impone

el deber de abandonar sus propósitos. Lejos de insistir en su prédica, abogue V. Para que se cierren con doble cerrojo las puertas del ateneo a la corrupción que nos viene de fuera e influya para que se conserve de ponzoñosos epicureísmos el culto de lo bello, el cual morirá indefectiblemente el día que el arte deje de cultivarse por el arte. Cuanto a la sopa de los artistas. Dios proveerá!

Ocúrreseme un medio de hacer a un lado las dificultades que a V. Le hacen cavilar tanto, y no pienso que con su aplicación sufrirán en lo mínimo las buenas costumbres. Erijase en regla del ateneo en ciernes el precepto franciscano, y destinen —lo cual no será sacrificio— una parte de su fortuna a la fundación de un asilo de artistas pobres. Institúyase para administrarlo una comisión compuesta de los más eximios cultores de la gaya ciencia; la cual comisión, aparte de sus deberes de caridad, tendrá, además, a sus dos cargo la función de buscarles a sus huéspedes herederas ricas para unírseles en matrimonio. El asilo adoptaría como símbolo el apólogo de los dos sabios de la *Vida es sueño*, esculpiéndolo en el frontis para edificación de las gentes. De esta manera, don Bruno, se armonizarían los [...] debidos a la religión del arte, nuestra tradición ebionista, con las necesidades de los hombres de letras pobres, tan abundantes en estas comarcas. No me ocurre pensar que los ricos de la comunidad, opondrán obstáculos [...] a la ejecución de mi proyecto.

No terminaré, D. Bruno, sin expresarle la esperanza que me asiste de verle otra vez convertido otra vez a sus antiguas ideas, que la [...] ponga salvo su reputación [...] [...] prometida con su último traspiés, de hombre de discreción y de juicio.

Hugo Pan

P.S. No me decido a dejar la pluma, sin antes decirle que en buena se ha metido V., D. Bruno, poniéndose de punta con los mariscales de la literatura. No se dirá sino que le están bien empleadas las gracias que le ha dedicado Esopo; así otra vez, lo pensará dos veces antes de meterse en honduras.

*La Nación*, 12 de agosto de 1892

### Bruno, “Buenas noches. O con su pan se lo coman”

Casi está sucediendo lo que decía Figaro al que le consultaran sobre polémicas literarias, aún cuando todo lo dicho en la última semana, no tenga nada de polémica, y tenga muy poco de literario.

—Fulano sostiene que un Ateneo-salón no servirá sino de mero pasatiempo...

—Pues dígame V. Que miente.

—Pero eso no es una razón...

—No se necesita.

—Y el público ¿qué dirá?

—El público... Hombre, para que el público se convenza, añada V. Que el contendor no sólo miente, sino que es un ignorante.

—¿Y si repite lo de que sería un mal punto de partida pretender convertir al Ateneo bonaerense en sucursal del Ateneo madrileño?

—Para dejar establecido que no se ha pensado en tal cosa y que de haberse pensado, no se llevaría a la práctica, basta y sobra con que V. llame las cosas por su nombre diciendo a su contendor que es un crítico de menudeo...

—Es que sí...

—...Y además, intruso...

—¿Pero él no puede opinar?

—¿Y bastará con eso?

—Tal vez. Pero para no quedarse a mitad de camino, ya que este es tan fácil de recorrer, dígame V., también perverso, inepto, tonto y audaz.

—¿Le parece a usted que audaz también?

—¡Ya lo creo! Audaz, y para mejorar, subráyelo usted. ¡no es pequeña audacia opinar así no más por cuenta propia!

.....

Pensaba yo estas cosas y otras parecidas cuando una nueva epístola de Berberisco, entre pretenciosa e intemperante, publicada en las mismas columnas que en los últimos días se han visto ilustradas sucesivamente por un estimable literato de la madre patria y un no menos estimable literato americano; —el primero

haciendo un interesante estudio sobre Colón y la singular coincidencia de haber salido un 3 de agosto 3 carabelas llevando la enseña de la Trinidad durante 33 días, y el segundo publicando “un cuento o fábula con moraleja”.

Leídas estas amenísimas producciones, esperábamos todos verlas ampliadas, añadiendo el escritor español a sus combinaciones la muy importante peculiaridad de ser visibles las Tres Marías en la tierra de los treinta y Tres y de las Tres Cruces, y diciéndonos el fabulista la prometida moraleja, que es lo [único] que se le quedó en el tintero.

En vez de esto, hace su segunda aparición Berberisco, atormentándonos la paciencia con lo de que una chamuchina de ignorantes y de tontos está haciendo perversamente fuego sobre el Ateneo, pretendiendo ridiculizarlo. Tanto lo repiten, que el mismo Cané, espíritu finísimo y opuesto a todo lo que trasciende a secta, ha creído ver “desencadenamiento inaudito de pasiones inexplicables” en simples observaciones de un mortal que podrá estar equivocado, pero de cuyas buenas intenciones no hay derecho a dudar, habiéndolo menor aún para llenarlo de improperios y de epítetos malsonantes.

Líbreme Dios de repetir lo que se dijo hace ya días. Me basta saber que no es el Ateneo lo que me resulta antipático, sino el Ateneo-círculo, el Ateneo-salón, el Ateneo-sucursal.

Por lo demás, si en el curso de la demostración se han hecho referencias generales a la pedantería literaria, sistemáticamente exclusivista, ¿por dónde ha de querer ello decir que dé yo contra la idea fundamental del Ateneo? El hecho de juzgar libremente a este o aquel ¿es atacar al Ateneo?

Entonces tienen razón los que temen el Ateneo-círculo.

Por eso me parece soberanamente ridículo, aunque práctico en cierto sentido, presentar a este infeliz de Bruno “y los de su banda” como enemigos de la fundación de un Ateneo, cuando lo único que se permiten observar es la inconveniencia de consagrar ciertas tendencias, que por sabidas se callan, y de canonizar, por el momento al menos, a caballeros particulares no dignos aún de figurar en la corte celestial, por más que el amable Berberisco, apoderado, al parecer de las llaves del cielo, admita a este por considerarlo repleto de saber y rechace a aquel por vacío,

como se ha dicho en una notable epístola dirigida a un descendiente de Musset y de Horacio, vecino de Buenos Aires.

Sosteniendo yo, libre de ruines sentimientos, todo eso y un poco más, no hacía, en resumidas cuentas, sino ratificar humildemente lo que afirmaba no hace mucho tiempo un poeta, ateneísta convencido, a saber: “que los autores brotan en nuestro suelo con la triste fecundidad de la cicuta”.

La diferencia consiste en que mientras el poeta en cuestión y el amigo que le servía de confidente se envolvían soberbiamente en sus propias poesías y se alejaban desdeñosos y altivos para huir del horrible contacto —como conviene a espíritus superiores— yo, más humilde y atado vulgarmente a la tierra, he pedido la segur de una crítica [...] y justiciera que derribara la cicuta en cuestión. No pudiendo sustraernos, por vivir como simples mortales, al desagradable contacto de los vacuos, lo menos que podemos hacer es pedir a gritos una mano autorizada que los meta en un zapato y los tape con otro, libertándonos a todos de su incómoda presencia.

En esto de la necesidad de una crítica estamos perfectamente de acuerdo con Berberisco, que es de cuantos escritores viven en Buenos Aires, no solamente el más entretenido, sino también el mejor educado.

Viéndome en tan honrosa compañía, no puedo resistir la tentación de extenderme sobre el particular, animado por la facilidad que representa el saber de antemano que el auditorio es favorable.

Sí, señor; la crítica entre nosotros es como si dijéramos, una literatura de conventillo. No la ejercen, sobre poco más o menos, sino media docena de autores, cada uno de los cuales por un deber de reciprocidad fidelísimamente entendida, no se ocupa sino de los cinco restantes. Fuera de ellos, se acaba el mundo.

Por lo general, esta crítica se manifiesta en forma epistolar. El autor regala cincuenta ejemplares con dedicatorias bien cargadas de palabras dulces y tiene asegurada una noticia en los periódicos, anunciando la aparición del libro, “cuya importancia es tal, que la redacción se ocupará detenidamente del asunto, más adelante.”

Slvo rarísimas excepciones, la redacción no vuelve a decir palabra.

En cambio, comienza el autor a recibir, una tras otra, las cartas-críticas de los compañeros, que retribuyen con [salvas] las dedicatorias llenas de mieles.

E inmediatamente los periódicos a publicarlas.

¿Creerán ustedes que solicitadas por las respectivas redacciones o llevadas al menos por los firmantes?

Nada de eso.

Las cartas las lleva o las manda su destinatario, es decir, el autor del libro, ni más ni menos.

Y como él las lleva o las manda, claro está que no ha de llevar ni mandar —si por excepción existe una— aquella en que se pongan tildes a su obra.

Manda o lleva a las redacciones las que le resultan un bombo [piremidal], de modo que comienza la mistificación del inocente público desde el preciso instante en que el autor regala el libro, llamando prodigio al obsequiado.

El mismo autor provoca la laudatoria, y el mismo autor se encarga de lanzar esta última a los cuatro vientos. Y el público, que está lleno de vacuos, ni sospecha la gran mentira que hay en el fondo de todo esto. Es lo de Juan Gómez: tú te lo guisas, tú te lo comes.

Allá por la muerte de un obispo, como suele [¿??], alguien hace en un periódico una observación al libro tan sahumado por la benevolencia de los amigos, y con rapidez eléctrica replica un desconocido:

—“¡Alto ahí! El libro de Fulano es notable, porque el que le ha hecho observaciones no es nadie, y yo, amigo de ese Fulano, desafío al género humano a que halle en todo el volumen en cuestión el más pequeño error!”

El efecto en la multitud es decisivo, porque la multitud no sabe que Horacio, padre de todo individuo de alto pensar, dice que “no basta que los poemas sean primorosos; es menester que sean también interesantes”.

¡Lástima que la denodada defensa... es también del autor del libro, que irritado ante tamaño desacato, agrega a la laudatoria ajena, la propia laudatoria, firmando con un nombre cualquiera, para la ocasión!

Nosotros “los audaces, desparpajados, ineptos, ignorantes, torpes y tontos”, por decisión de Berberisco, nosotros los que condenados eterna oscuridad, vegetamos en una redacción de periódico, conocemos muchas de estas debilidades...



A mí, desdichado borroneador de cuartillas, fulminado desde los tejados del tempo del alto pensar, a mí, vacuo de nacimiento y estropajo de Berberisco, ¡a mí también me han hecho el inmerecido honor de regalarme volúmenes ciertos autores que no han vacilado en poner su firma al pié de dedicatorias en que me llaman “distinguido escritor argentino”, por ejemplo, siendo la verdad que el firmante no me ha creído nunca ni distinguido ni escritor! Apenas argentino, cualidad que, como ha dicho otro, por ser común a dos millones de semejantes, no es para consignarla en una dedicatoria.

A estos procedimientos, usados candorosamente con el objeto de hacer resaltar la propia personalidad, ha de referirse seguramente Berberisco cuando dice en su carta de ayer al autor de la *Tradición nacional*:

“Por eso mismo, porque deseo que se conserve libre y limpio el asiento que corresponde en buen derecho a ese ilustrado y fuerte censor futuro, no quiero que lo ocupen intrusos que lo desacrediten y lo manchen con sus impertinencias.”

Bien dicho. Impertinencias. Y, además, majaderías. No es chica impertinencia, en efecto, la de esos autores que no contentos con las alabanzas que ellos mismos provocan, se [sulfuran] a la menor observación, y se propinan, muy sueltos de cuerpo, otro bombito más para la propia gloria.

¡Oh, desinteresada crítica!

Por algo dijo el bueno de Horacio:

“Guárdate de [citar], para que oiga tus versos, al que esté lleno de alegría porque le has hecho, o te propones hacerle alguna dádiva, pues exclamará: ¡ [???]! ¡magnífico! A más de esto, perderá el color, derramará lágrimas de ternura, saltará de entusiasmo y golpeará con el pié la tierra”; —que es ni más ni menos que lo que sucede con el buen té de los salones literarios y las cartas ya citadas, provocadas por dedicatorias que son a la manera de las dádivas de que habla Horacio, por lo menos en sus efectos sobre el criterio literario.

Esto no puede ser y no debe ser.

Bastante tenemos ya con que todo el talento en otro tiempo circulante haya sido monopolizado por unos cuantos privilegiados aristócratas del pensamiento, que no toleran que ni en broma les tosa nadie.

Es que ciertos literatos suelen ser personas muy simpáticas, y serían francamente adorables, si lograran convencer a la humanidad de que ellos son los únicos dioses dignos de recibir sus ofrendas y sus sacrificios.

Esto no es todo, desgraciadamente.

Esto lo copio de ciertos rasgos de un perro francés que si no es “el arte mismo”, le pasa raspando.

Y nadie podrá negar que vienen como anillo al dedo.

Ahora ha de permitírseme que diga dos palabras sobre los payadores de Valera.

Aunque afirme Berberisco lo contrario, insisto en mis trece y sostengo que no es exacto que pueda establecerse analogía entre los tales payadores y los moros de los romances llamados moriscos. Berberisco le hace un señalado favor a Valera interpretando cuerdamente una macana del ilustre crítico, quien se expresa así:

“Desde muy antiguo, desde que hubo gauchos en la Pampa, hubo entre dichos gauchos cantadores y tocadores de guitarra, músicos y poetas a la vez, que han [lucido] y nos han dejado en sus coplas y canciones tesoros de inspiración original y fieles pinturas de la vida nómada que en aquellos campos se hacía. Los poetas de esta clase eran llamados o se llaman payadores, y se citan como los más ilustres entre ellos a Estanislao del Campo, a José Hernández y a Asacasubi. Ignoro si el famoso payador simbólico Santos Vega, de quien escribió Rafael Obligado leyenda tan preciosa, es personaje histórico o mítico; pero esto importa poco a mi propósito:—basta con que haya habido otros payadores.”

Si esto no quiere decir claramente que Valera ha empleado la palabra payador en su sentido directo, sin ocurrírsele ficción alguna literaria, juro por esta cruz que me corte la mano izquierda... reservando la derecha para seguir escribiendo mi opinión, por más torpe y más tonto que me declare Berberisco en su cultísimo lenguaje.

Mientras tanto, sigamos haciendo votos por que se funde el gran Ateneo, libre de pretenciosas e injustificadas preeminencias, sin restos ni ligaduras, y adonde podamos concurrir a aprender de buena fe, sin temor a las pesadeces y majaderías de los poetas medianos —primorosos pero exentos de interés— de quienes decía el preceptista que no los toleran ni los dioses ni los hombres ni las columnas.

¡Y hemos de tolerarlos nosotros!

Pero esto ha de concluir alguna vez.

Porque pienso, como muy sensatamente decía del Solar hace poco, que estas controversias acaban por hacer reír al público, sobre todo cuanto más vayan interesándose las personas que, por lo demás, nada tienen que ver aquí.

Elimino la mía primero, y dejo a los fabulistas más o menos berberiscos la tarea de convencer al público de que quien no se rinde incondicionalmente a su opinión es torpe, ignorante, tonto, etc., poderosa argumentación que conmoverá hasta las piedras.

Yo mientras tanto, para combatir mi ignorancia, voy a hacer unas cuantas lecturas, entre ellas la segunda o tercera de *Les femmes serentes*, la comedia de Moliere, donde hay una dosis considerable de académica pedantería y un personaje que dice estos oportunos versos:

*Par nos [...], prose et verse, tout nous sera [...].*

*Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.*

Bruno

*La Nación*, 14 de agosto de 1892

## ANEXO II

### “MENSAJES DE LA TARDE”

Rubén Darío llegó a Buenos Aires el domingo 13 de agosto de 1893. El jueves 7 de septiembre de ese mismo año, es decir veinticinco días más tarde, se publicó su primer trabajo para *Tribuna*. Si bien en este diario vespertino ya habían aparecido algunos textos suyos, se trataba ahora de la primera de una serie de colaboraciones originales que respondían a la contratación del nicaragüense por parte de su director, Mariano de Vedia. Las breves notas, cuentos y poemas que Darío escribió desde entonces y hasta el 28 de febrero de 1894 formaron parte de una sección titulada “Mensajes de la tarde”, firmada con el seudónimo “Des Esseintes”. Si bien durante su primer mes, hasta mediados de octubre, la sección mantuvo una periodicidad diaria (de lunes a sábado) en un impulso de regularidad inusual en el marco de la producción de Darío, luego de un breve período de interrupción, se convirtió en semanal hasta que, por motivos que desconocemos, dejó de aparecer de forma definitiva.

La corta vida que tuvo esta colaboración así como la brevedad de los textos que la conformaron, y el hecho de que aparecieran en este periódico de mediano alcance, explican que haya sido prácticamente ignorada hasta que en 1938 E. K. Mapes la rescató del olvido en los *Escritos dispersos de Rubén Darío*. A pesar de la existencia de esta compilación, hasta el momento esta serie de textos no ha llamado la atención de los investigadores, con excepción de un trabajo en el que Susana Zanetti destaca las características singulares de los “Mensajes...” explicando el papel que les cabe en este período de la producción de su autor. En consecuencia, quedan todavía por precisarse muchos de los rasgos que hicieron que estos textos se tramaran como una experiencia singular en el panorama de la prensa porteña de finales del siglo XIX. El apartado correspondiente al capítulo 6 de esta tesis es apenas una tentativa de definir algunos de esos rasgos y, fundamentalmente, de analizar las condiciones que rodearon el encuentro de Darío con los lectores de este diario que merecería por parte del *Anuario de la prensa argentina* la

caracterización escueta y veladamente despectiva de “órgano del partido nacional”. En sintonía con este intento de contextualización, el presente anexo trata de reponer algunos vacíos en la información disponible alrededor de los “Mensajes de la tarde”.

Lo que se ofrece a continuación es, en primer lugar, un índice cronológico de todos los textos que conformaron la serie, completando el importante trabajo realizado por Mapes hace ya más de setenta años. Concretamente, a partir de la compulsión con el archivo del diario *Tribuna*, corregimos algunos errores de fechación e incluimos los títulos omitidos en esa compilación. A saber:

a) los de aquellas prosas que el editor no incorporó considerando probablemente su aparición en libros posteriores; y

b) los de los poemas que Darío destinó a esta sección y que luego formarían parte de *Prosas profanas*.

Más allá de que estos escritos no se ajustaron como el resto a la demanda de producción original por parte del diario, creemos que es importante restituirlos a este marco de publicación para comprender, en relación con las hipótesis esbozadas en esta tesis, el papel que asumieron respecto del funcionamiento de la firma literaria en la prensa del período.

En segundo lugar, se ofrece una transcripción correspondiente al primero de esos dos grupos omitidos en la compilación mencionada. Se trata de tres cuentos que Darío probablemente habría escrito antes de su llegada a Buenos Aires y aprovechado para cumplir con la obligación de su columna, aunque no sin un criterio que respondiera a la coherencia dentro de este conjunto. Estos tres textos aparecerían, después de su muerte, en la edición de los *Cuentos completos* publicada por primera vez en 1950. El hecho de que se registren algunas variantes entre la versión de estos cuentos ofrecida en esa edición y la que Darío entregó a *Tribuna* justifica a nuestro juicio su presencia en el presente anexo.

Por último, transcribimos también los tres sueltos que escandieron la sección de “Des Esseintes”, en base a dos consideraciones. Por una parte, estas breves notas permiten acercarnos al mecanismo de puesta en valor que intervino en la publicación de estos escritos. Si, como se ha intentado demostrar, el soporte periodístico en que aparecieron está lejos de ser una circunstancia accesoria, estos

suelos complementan el examen de los vínculos que hicieron posible la escritura de los “Mensajes...” y su proyección en el marco específico de lectura del “diario político” *Tribuna*. Por otro lado, los suelos nos advierten sobre los cambios que en este momento se producen en las formas de presentación de la escritura literaria en el periódico. En este sentido permiten observar, tanto como el hecho mismo de la promoción con la que el diario se preocupó por asentar su voluntad de poner a sus lectores en contacto con un *estilo* inimitable, la forma en que esta publicidad participó de la compleja articulación de un *nombre* de autor potenciando los efectos del seudónimo.

## ÍNDICE

## 1893

**Septiembre**

- Para Antonio Vico, jueves 7 de septiembre de 1893
- Preludio de primavera, viernes 8 de septiembre de 1893
- Diálogo literario, sábado 9 de septiembre de 1893
- El linchamiento de Puck, martes 12 de septiembre de 1893
- La eterna Celestina, miércoles 13 de septiembre
- Cátedra o tribuna, jueves 14 de septiembre
- Azul, viernes 15 de septiembre
- Palimpsesto, sábado 16 de septiembre
- La ley Lynch en París, lunes 18 de septiembre
- Fin de cuento, martes 19 de septiembre
- Del Campo, miércoles 20 de septiembre
- Epitafio de una rosa, jueves 21 de septiembre
- El hierro, viernes 22 de septiembre
- Get thee to a nunnery, sábado 23 de septiembre
- A Su Reverencia el señor abate Schnebelin, lunes 25 de septiembre
- ¿Ves venir algo, hermana mía?, martes 26 de septiembre
- Fugitiva, miércoles 27 de septiembre
- Plausible cordura de John Bull, jueves 28 de septiembre
- El asunto del vino, viernes 29 de septiembre
- La Reina Amelia de Portugal, sábado 30 de septiembre

**Octubre**

- Un recuerdo de Victor Hugo, lunes 2 de octubre
- Éste es el cuento de la sonrisa de la Princesa Diamantina, martes 3 de octubre
- El nacimiento de la col, miércoles 4 de octubre
- Al señor X.X., antisemita, jueves 5 de octubre
- De la señorita \*\*\* a su amiga \*\*\*, viernes 6 de octubre
- El árbol del rey David, sábado 7 de octubre

- Liliai, lunes 9 de octubre [en *Prosas profanas*, “El poeta pregunta por Stella”]
- La muerte de Salomé, 10 de octubre
- De Lola, miércoles 11 de octubre
- Blasón, jueves 12 de octubre

### **Noviembre**

- Rosas y frutillas, lunes 6 de noviembre
- En la batalla de las flores, lunes 13 de noviembre
- Las razones de Ashavero, lunes 20 de noviembre
- Dinamita, lunes 27 de noviembre

### **Diciembre**

- 1- Sursum, lunes 4 de diciembre
- 2- Respecto a Horacio. Papiro, lunes 18 de diciembre
- 3- Cuento de Noche Buena, martes 26 de diciembre

## **1894**

### **Enero**

- Charla de verano, lunes 8 de enero
- La cólera del oro, domingo 14 de enero
- A la venerable Juana de Orleáns, lunes 29 de enero de 1894

### **Febrero**

- La pesadilla de Honorio, lunes 5 de febrero de 1894
- El provincianito, lunes 26 de febrero de 1894
- En París, martes 27 de febrero de 1894
- El provincianito, miércoles 28 de febrero de 1894



TEXTOS PUBLICADOS ENTRE LOS “MENSAJES DE LA  
TARDE” Y NO REPRODUCIDOS EN LA COMPILACIÓN DE E.  
K. MAPES

FUGITIVA  
 (“Rosa enferma”)

Pálida como un cirio, como una rosa enferma. Tiene el cabello obscuro, los ojos con azuladas ojeras, las señales de una labor agitada, y el desencanto de muchas ilusiones ya idas... Pobre niña!

Emma se llama. Se casó con el tenor de la compañía, siendo muy joven. La dedicaron a las tablas, cuando su pubertad florecía en el triunfo de una aurora espléndida. Comenzó de comparsa; y recibió los besos falsos de los amantes fingidos de la comedia. ¡Amaba a su marido? No lo sabía ella misma. Reyertas continuas, rivalidades inexplicables de las que pintaría Daudet; la lucha por la vida en un campo áspero y mentiroso, el campo donde florecen las guirnaldas de una noche, y la flor de la gloria fugitiva; horas amargas, quizá semiborradas por momentos de locas fiestas; el primer hijo; el primer desengaño artístico; el príncipe de los cuentos de oro, que nunca llegó! Y en resumen, la perspectiva de una senda azarosa, sin el miraje de un provenir sonriente.

\* \* \*

A veces está meditabunda. En la noche de la representación es reina, princesa, delfín o hada. Pero bajo el bermellón está la palidez y la melancolía. El espectador ve las formas admirables y firmes, los rizos, el seno que se levanta en armoniosa curva; lo que no advierte es la constante preocupación, el pensamiento fijo, la tristeza de la mujer bajo el disfraz de la actriz.

Será dichosa un minuto, completamente feliz un segundo. Pero la desesperanza está en el fondo de esa delicada y dulce alma. ¡Pobrecita! ¿En qué sueña? No lo podría ya decir. Su aspecto engañaría al mejor observador. ¿Piensa en el país ignorado a donde irá mañana; en la contrata probable; en el pan de los hijos? Ya la mariposa del amor, al aliento de Psiquis, no visitará ese lirio lánguido; ya el príncipe de los cuentos de oro no vendrá; ella está, al menos, segura de que no vendrá!

\* \* \*

Oh tu, llama casi extinguida, pájaro perdido en el enorme bosque humano! Te irás muy lejos, pasarás como una visión rápida, y no sabrás nunca que has tenido

cerca de un soñador que ha pensado en ti, y ha escrito una página a tu memoria, quizá enamorado de esa palidez de cera, de esa melancolía, de ese encanto de tu rostro enfermizo, de ti, en fin, paloma del país de Bohemia, que no sabes a cuál de los cuatro vientos del cielo tenderás tus alas, el día que viene!

*R.D.*

Por la copia:

**Des Esseintes.**

## EL ÁRBOL DEL REY DAVID

Un día –apenas había el viento del cielo inflamado en el mar infinito las velas de oro del bajel de la Aurora- David anciano, descendió por las gradas de su alcázar, entre leones de mármol, sonriente, augusto, apoyado en el hombro de rosa de la Sunamita, la rubia Abisag, que desde hacía tres noches, con su cándida y suprema virginidad, calentaba el lecho real del soberano poeta.

Sadoc, el sacerdote, que se dirigía al templo, se preguntó: ¿a dónde irá el amado señor?

Adonias, el ambicioso arrogante, de lejos, tras una arboleda, frunció el ceño al ver el rey y a la niña al frescor de la mañana encaminarse a un campo cercano, donde abundan los lirios y las azucenas.

Natan, profeta, que también les divisó, inclinóse profundamente y bendijo a Jehová, extendiendo los brazos, de manera sacerdotal.

Reihí, Semei y Banais, hijos de Joiada, se postraron y dijeron: ¡Luz y paz al sagrado pastor!

David y Abisag penetraron a un soto, que hubiera podido ser un jardín, y en donde se oían arrullos de palomas bajo los boscajes.

\* \* \*

Era la victoria de la primavera, y la tierra y el cielo se juntaban en una dulce y luminosa unión. Arriba, el sol, espléndido y triunfal; abajo, el despertamiento del mundo, la melodiosa fronda, el perfume, los himnos del bosque, las algaradas jocundas de los pájaros, la diana universal, la gloriosa armonía de la naturaleza.

Abisag tenía la mirada fija en los ojos de su señor. ¿Meditaba, quizá, en algún salmo, el omnipotente príncipe del arpa?

Se detuvieron.

Luego, fuese David al fondo de una trémula gruta de verdores eclógicos, no lejana; y retornó con una rama en la diestra. Y poseído del temblor profético:

–¡Oh, mi tierna sunamita! exclamó. Plantemos hoy, bajo la mirada del eterno Dios, el árbol del infinito bien, cuya flor será la rosa mística del amor inmortal, al par que el lirio de la pureza vencedora y sublime. Nosotros le sembramos; tú la immaculada esposa del profeta viejo; yo, el que triunfé de Goliaeth con mi honda, de Saúl con mi melodía y de la muerte con tu juventud.

Abisag le escuchaba como en un ensueño, como en un éxtasis amorosamente místico; y el resplandor del día naciente confundía el oro de la cabellera de la virgen con la plata copiosa y luenga de la barba blanca.

Plantaron aquella rama, que habría de ser un árbol frondoso y centenario.

\* \* \*

Tiempos después, en días del rey Herodes, el carpintero José, hijo de Jacob, hijo de Natán, hijo de Eleazar, hijo de Eluid, hijo de Akino, yendo un día al campo, cortó del árbol del santo rey lírico, la vara que floreció en el templo, cuando los desposorios con María, la estrella, la perla de Dios, la Madre de Jesús el Cristo.

**Des Esseintes**

## LA MUERTE DE SALOMÉ

Salomé, la perla del palacio de Herodes, después de un paso lascivo, en el festín famoso donde bailó una danza al modo romano, con música de arpas y crótalos, llenó de entusiasmo, de regocijo, de locura, al gran rey y a la soberbia concurrencia. Un mancebo principal deshojó a los pies de la serpentina y fascinadora mujer una guirnalda de rosas frescas.

Cayó Menipo, magistrado obeso, borracho y glotón, alzó su copa dorada y cincelada, llena de vino, y la apuró de un solo sorbo. Era una explosión de asombro y de alegría. Entonces fue cuando el monarca concedió a Salomé, en premio de su triunfo, y a su ruego, la cabeza de Juan el Bautista. Y Jehová soltó un relámpago de su cólera divina. Una tradición asegura que la muerte de Salomé acaeció en un lago helado, donde los hielos le cortaron el cuello.

No fue así; fue de esta manera.

\* \* \*

Después que hubo pasado el festín, sintió cansancio la princesa encantadora y cruel. Dirigióse a su alcoba, donde estaba su lecho, un gran lecho de marfil, que sostenían sobre sus lomos cuatro leones de plata.

Dos negras de Etiopía, jóvenes y risueñas, le descieron su ropaje, y, toda desnuda, saltó Salomé al lugar del reposo, y quedó, blanca y mágicamente esplendorosa, sobre una tela de púrpura, que hacía resaltar la cándida y rosada armonía de sus formas.

Sonriente, y mientras sentía un blando soplo de flabeles, contemplaba, no lejos de ella, la cabeza pálida de Juan, que en un plato áureo, estaba colocada sobre un trípode. De pronto, sufriendo extraña sofocación, ordenó que se le quitasen las ajorcas y brazaletas, de los tobillos y de los brazos. Fue obedecida. Llevaba al cuello, a guisa de collar, una serpiente de oro, símbolo del tiempo, y cuyos ojos eran dos rubíes sangrientos y brillantes. Era su joya favorita; regalo de un pretor, que la había adquirido de un artífice de Roma.

Al querérsela arrancar, experimentó Salomé un súbito terror; la víbora se agitaba como si estuviese viva, sobre la piel, y, a cada instante apretaba más y más su fino anillo constrictor, de escamas de metal.

Las esclavas espantadas, inmóviles, semejaban estatuas de piedra. Repentinamente, lanzaron un grito; la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, donde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús; y al lado del cuerpo desnudo, en el lecho de marfil, sobre la púrpura, quedó enroscada la serpiente de oro.

**Des Esseintes**

## SUETOS DE PROMOCIÓN DE LOS “MENSAJES DE LA TARDE”

**El mensaje de la tarde**— Cuatro líneas diarias, bajo ese título y sobre el asunto culminante de las últimas horas, formarán desde hoy una nueva sección de la *Tribuna*. ¿Qué quién estará a cargo de ella?

Sírvanse ustedes leer, seguros de que, si a la primera línea no lo adivinan, sería inútil hasta dar el nombre de quien escribe eso.

El mensaje de la tarde, diremos sin embargo, será transmitido por un literato que ha hecho de su pluma un cincel y de nuestra lengua un bloque de mármol, que burila con un arte y una elegancia propios de los tiempos en que la sombra de las musas helenas vagaban por las cumbres del viejo Parnaso.\*

\*\*\*

### **MENSAGE (sic) DE LA TARDE**

#### **Des Esseintes enfermo -Carta de Raoul**

¡Reemplazar a Des Esseintes! ¿Y cómo...

El está enfermo amables lectoras, y, mientras vuelve a la vida allá en el rincón de seda de su casa de campo, al que él os conducía diariamente en las alas de su riquísima fantasía. Si queréis darme vuestra linda mano enguantada, yo os llevaré al través de este pícaro mundo, que, a decir verdad, es el único que conozco. El país de los poetas está muy alto, y no hay en mi espalda ni una pluma blanca para remar en ese azul del cual os gusta tanto ser las pálidas navegantes. Mañana leeréis mi primer message.... pero no, no lo leáis. Esperad a que el poeta se ponga bueno y entonces volveréis a sentir, allá en lo más hondo de vuestros crueles corazoncitos, ese delicioso

---

\* 7 de septiembre de 1893

estremecimiento que en vano se esforzará por hacernos experimentar alguna vez vuestro humilde page-

**Raoul.\*\***

\*\*\*

## **DES ESSEINTES**

Repuesto ya de la penosa dolencia que le aquejaba, nuestro distinguido compañero de tareas, el Sr. Des Esseintes vuelve mañana a reanudar sus mensajes de la tarde.

Es el estilo del Sr. Des Esseintes a manera de cuadro de brillantes colores en que juega la luz meridiana; estilo cincelado como puño de daga florentina y tan rico en dibujos deslumbradores como un lienzo tejido en las tierras de oriente.

Para los paladares afectos a lo chato y lo vulgar; para los que ignoran que la fantasía según Tiberghien, es la cualidad artística por excelencia; para aquellos a quienes el uso continuado del chiste sin gracia y el párrafo sin estructura, no permiten sino apreciar sino lo escrito al correr de la pluma y de mala manera, Des Esseintes es simplemente un tejedor de frases y un rebuscador de vocablos.

En cambio, para los que conocen las dificultades que ofrece el manejo de nuestro idioma; para los que saben lo que cuesta transformar la imagen en párrafo atildado y brillador, la prosa de Des Esseintes es de aquellas que se admiran con envidia y sin cansancio, de las que se leen como un estímulo y como una enseñanza.

La TRIBUNA, que se precia de noticiosa, se precia también de tener en cuenta lo que el estilo y el idioma exigen, y es por eso que quisiera que de todos los que en ella escriben, se pudiera decir lo mismo que ella afirma de Des Esseintes, con cuya constante colaboración se honra y cuyo valor literario tiene en mucho y en mucho considera.

Para fortuna nuestra y de nuestros lectores, la enfermedad de Des Esseintes ha concluido y su firma volverá de nuevo en el día de mañana a dejarse leer en nuestras columnas.\*\*\*

---

\*13 de octubre de 1893

\* 30 de octubre de 1893

## ANEXO III

### RUBÉN DARÍO EN 1896

Por diferentes motivos, 1896 fue *el* año de Rubén Darío en Buenos Aires. Casi desde su inicio, las historias de la literatura latinoamericana incitan a pensar que, en realidad, más allá de la situación específica que en ese momento atravesaba un poeta e intelectual caracterizado por sus movimientos constantes entre dos continentes, este fue el año de Darío y del modernismo en general. Esto, por el simple e irrefutable hecho de que en ese año se produjo la publicación de *Los raros* y de *Prosas profanas*. Ambos libros fueron publicados en Buenos Aires, lo que razonablemente puede tomarse como una circunstancia. Una vez descartada (o al menos minimizada) la importancia del lugar que entonces habitaba, a juzgar por la publicación de estos libros, esta tesis no admite ninguna oposición. Sin embargo, se sabe también que esta fecha es una fecha convencional. En efecto, si se piensa que estos dos libros ni tuvieron un impacto inmediato en todo el radio de acción implicado en un “movimiento” que por entonces, en diferentes áreas de la poesía hispanoamericana, esperaba confirmar la existencia de una literatura *nueva*, ni fueron conocidos ambos durante ese año, este dato bibliográfico comporta algunos inconvenientes. Al menos hay que recordar que *Los raros* y *Prosas profanas* no fueron del todo conocidos *como libros* sino unos meses después. Darío planeaba publicarlos desde 1894. *Los raros* apareció en octubre de 1896 y *Prosas profanas* en los últimos días de ese año, lo que proyecta su publicación efectiva hacia 1897. Por otro lado, por el alcance de los medios en los cuales venía publicando los textos que formarían parte de esos volúmenes; por la importancia que tenía por entonces la prensa en general para la difusión de las ideas estéticas; y por la conciencia que Darío tenía acerca de ese potencial, es imposible pensar que ninguno de los verdaderamente interesados en esa renovación desconociera lo que allí iba a encontrarse. Para los propósitos de este trabajo todo esto importa poco.

En todo caso, es cierto que este año de 1896 es un momento central en la trayectoria del poeta nicaragüense que, increíblemente, todavía espera su

“biografía”. El siguiente anexo es apenas una reconstrucción parcial y defectuosa de la trayectoria de Darío en Buenos Aires durante este período, que sirve más que nada –al igual que el resto de los anexos– como una muestra de los materiales de trabajo de la presente tesis. Es defectuosa por reducirse casi exclusivamente a las publicaciones del poeta en esa ciudad; es parcial porque que ni siquiera las incluye a todas, a pesar de que en un momento del proceso existió una pretensión de exhaustividad.

Sí interesan los motivos por los cuales esta cronología se incorpora a una investigación sobre los cambios en las formas de sociabilidad entre los hombres dedicados a la literatura y sobre el surgimiento de la figura social del escritor tal como se la conoció hasta por lo menos las últimas décadas del siglo veinte en la Argentina. Como se ha visto, la figura de Darío no ocupa más que una cuarta parte de este trabajo. En el último capítulo intentamos enfocar, más que en su escritura, en lo que Darío hizo de esa escritura con los medios de los que disponía en una ciudad como Buenos Aires; es decir, en una ciudad que, a pesar de las ilusiones sobre su futuro, no era más que el centro coyuntural de una entre otras periferias. Casi todo lo que hizo el poeta lo hizo, antes que para libro, para el espacio de la prensa (y especialmente los diarios). En un momento de 1896, a través del evento en el Ateneo de Córdoba, Darío terminó por transformarse en el centro de una noticia ni más ni menos efímera que otras noticias nacionales. Naturalmente, se trata de un episodio que la historiografía literaria tomó como anecdótico; y no es nuestra pretensión que deje de serlo fuera de la lógica de esta tesis. No obstante, la cronología que sigue a continuación pareció necesaria para seguir la trayectoria de una firma y tener una visión más completa del contexto de la aparición de un nombre que en estos años, para el público porteño y para los hombres recién llegados a las letras que se ganaban la vida en el periodismo, contribuyó como ningún otro a imaginar aquello que *debía ser un escritor*.



CRONOLOGÍA DE RÚBEN DARÍO EN 1896  
(BUENOS AIRES)

**10 de ENERO:** “Paul Verlaine”, *La Nación*.

**15 de ENERO:** “Responso a Verlaine”, *La Nación*.

**7 de FEBRERO:** “Menéndez y Pelayo. La antología de poetas americanos. El tomo IV: Chile, Argentina y Uruguay”, *La Nación*.

**12 de FEBRERO:** “Menéndez y Pelayo. La antología de poetas americanos. El tomo IV: Chile, Argentina y Uruguay” (2da parte), *La Nación*.

**19 de FEBRERO:** “Paul Verlaine”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*.

**26 de FEBRERO:** “Divagaciones. Psicologías carnavalescas”, *Tribuna*.

**28 de FEBRERO:** “Arsenio Houssaye”, *La Nación*.

**29 de FEBRERO:** “Mi semana santa. Domingo de ramos”, *La Nación*.

**1 de MARZO:** “La casa de las ideas”, *Revue Illustrée du Río de la Plata*.

**8 de MARZO:** “Menéndez y Pelayo. La antología de poetas americanos. El tomo IV: Chile, Argentina y Uruguay” (3era parte), *La Nación*.

**16 de MARZO:** “Verónica”, *La Nación*.

**18 de MARZO:** “Mark Twain”, *La Nación*.

**6 de ABRIL:** “Sensación de otoño”, *La Nación*.

**6 de ABRIL:** “La Canción Iwonna”, *El Tiempo*.

**1 de MAYO:** “Introducción a Nosotros, por Roberto J. Payró”, *La Nación*.

**12 de MAYO:** “Un poeta socialista. Leopoldo Lugones”, *El Tiempo*.

**23 de MAYO:** “Juana Borrero. Una María Bashkirtseff cubana”, *La Nación*.

**24 de MAYO:** “¡God save the Queen!” , *La Nación*.

**9 de JUNIO:** “Libros”, *La Nación*.

**13 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**16 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**18 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**20 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**21 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**25 de JUNIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**25 de JUNIO:** “Artistas argentinos. De la Cárcova”, *El Tiempo*.

**4 de JULIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**13 de JULIO:** “Noches del Victoria. Temporada Vitaliani”, *La Nación*.

**22 de JULIO:** “Ibsen I. Para el actor Alfredo de Sanctis”, *La Nación*.

**25 de JULIO:** “Ibsen II. Para el actor Alfredo de Sanctis”, *La Nación*.

**12 de AGOSTO:** “El actor De Sanctis”, *La Nación*.

**18 de AGOSTO:** Se publica el retrato de Darío por Schiaffino en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada* (año II, N° 71). Lo acompaña nota de Luis Berisso en la que “adelanta” lo “raro” de RD y la incompreensión ante la forma nueva.

**26 de AGOSTO:** “Folklore de la América Central. Representaciones y bailes populares de Nicaragua”, *La Biblioteca*.

**19 de SEPTIEMBRE:** Lectura en el Ateneo de la conferencia “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa”

**26 de SEPTIEMBRE:** “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. Conferencia leída en el Ateneo por el señor Rubén Darío”, *La Nación*

**29 de SEPTIEMBRE:** “Eugenio de Castro y la literatura portuguesa. Conferencia leída en el Ateneo por el señor Rubén Darío”, *La Nación*.

**2 de OCTUBRE:** “Carta de Rubén Darío a Leopoldo Díaz”, *La Nación*.

**3 de OCTUBRE:** Firma en Capilla del Monte la “Dedicatoria-Prefacio” a *Los raros* que envía a A. de Estrada y M. Escalada.

**3 de OCTUBRE:** “Córdoba. La ciudad de los templos. Sensaciones y paisajes”, *La Nación*.

**9 de OCTUBRE:** “Sensaciones de viaje. En Córdoba. La peregrinación bonaerense”, *La Nación*.

**12 de OCTUBRE:** Termina de imprimirse *Los raros*.

**15 de OCTUBRE:** Fiesta organizada por el Ateneo cordobés en honor de Rubén Darío. De acuerdo con *Tribuna* (19 de oct.), el acto fue presidido por “el Dr. Juan M. Garro!... el mismo excandidato de los radicales a la vice-presidencia de la república, el mismo jefe del radicalismo del interior, una de las primeras y más acentuadas personalidades del partido extremo...” Renuncia de Antonio Rodríguez del Busto, publicada en el diario *La Patria* de Córdoba. *Tribuna* dice: “Los decadentes cordobeses tienen su órgano en la prensa: *Los Principios*”. *La Nación*, 20 de octubre: “En Córdoba. La velada de El Ateneo en honor a Rubén Darío”; “El decadentismo en Córdoba”, *El Tiempo*, 19 oct. (incluye la carta de Rodríguez del Busto y ‘Fray Mamerto Esquiú’). El Ateneo de Córdoba se había inaugurado el 12 de octubre de 1894, sus estatutos se aprobaron el 19 de agosto de ese año y el primer presidente fue Pablo Julio Ramirez.

**16 de OCTUBRE:** Sale la reseña de *Los raros* de Luis Berisso en *La Nación*.

**26 de OCTUBRE:** Lugones sobre *Los raros* en *El Tiempo*.

**29 de OCTUBRE:** Miguel Escalada escribe a propósito de *Los raros*, en *La Nación*.

**6 de NOVIEMBRE:** Paul Corti, “El movimiento literario. Fenómeno raro originado por los raros”, *La Nación*.

**25 de NOVIEMBRE:** se reproduce en *La Nación* la bibliográfica de Groussac publicada por primera vez a principios de noviembre. Lugones en *El Tiempo*: “El desagravio a un raté”.

**27 de NOVIEMBRE:** “Los colores del estandarte”, *La Nación*

**10 de DICIEMBRE:** “A Julián Martel”, *La Nación*

# Bibliografía

## Textos primarios

- Darío, Rubén [1896] (1952), *Los Raros*, Buenos Aires, Editora Espasa-Calpe Argentina.
- Darío, Rubén [1893-94] (1938), “Mensajes de la tarde”, en, *Escritos inéditos de Rubén Darío*. E. K. Mapes (comp.), Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Gálvez, Manuel (1943), *El mal metafísico (vida romántica)*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- González, Joaquín V. [1888] (1930), *La tradición nacional*, Buenos Aires, Librería y editorial “La Facultad”.
- González, Joaquín V. [1889], (1934) “Literatura nacional”, *Intermezzo. Dos décadas de recuerdos literarios (1888-1908)*, Buenos Aires, Jackson.
- Lugones, Leopoldo (1963), *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones. Reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios entre sus dieciocho y veinticinco años*, Buenos Aires, Centurión.
- Martel, Julián (2013), *La Bolsa*. Edición crítica y estudio preliminar de Alejandra Laera. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Colección Los raros n° 44.
- Obligado, Rafael [1906] (1953), *Poesías*, Buenos Aires, Jackson.
- Obligado, Rafael (1976), *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

## Fuentes

### Diarios:

- La Prensa* (1887-1902)  
*La Nación* (1892-1902)  
*Tribuna* (1891-1896)  
*El Tiempo* (1895-1898)  
*El Correo Español* (1892)  
*El Argentino* (1892)

### Revistas:

- Revista Nacional* (1886-1908)  
*Revista Literaria* (1895-1896)

*La Ilustración Argentina*(1882)  
*La ilustración Sud-Americana* (1892-1905)  
*Buenos Aires. Revista semanal ilustrada* (1895-1899)  
*Revista del Ateneo* (1902)  
*Caras y Caretas* (1899-1900)

**Otras fuentes documentales:**

Colección Joaquín V. González. Biblioteca pública UNLP.  
Archivo Rubén Darío. Colección digital Complutense (UCM).

**Artículos**

Barreda, Ernesto Mario, “El viejo Ateneo”, *Suplemento Letras y Artes de La Nación*, 24 de abril de 1927.

Berisso, Luis, “Rubén Darío”, *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 18 de agosto de 1896.

Bruno (seudónimo de Gabriel Cantilo), “Sobre lo mismo. Un poco de charla”, *La Nación*, 5 de agosto de 1892.

Bruno (seudónimo de Gabriel Cantilo), “A la recíproca y zás! Reflexiones de un inepto”, *La Nación*, 9 de agosto de 1892.

Bruno (seudónimo de Gabriel Cantilo), “Buenas noches. O con su pan se lo coman”, *La Nación*, 14 de agosto de 1892.

Cancio, Juan (seudónimo de Mariano de Vedia), “Charla literaria”, *Tribuna*, 5 de agosto de 1892.

-----, “Azul”, *La Nación*, 30 de junio de 1889 / *Tribuna*, 13 de septiembre de 1893.

Castellanos, Joaquín, “El Arte por la Patria. En el Ateneo. Conmemorando el 25 de mayo”, en *Labor dispersa*, Buenos Aires, Lajouane, 1909.

Darío, Rubén, “El salón. I”, *La Prensa*, 21 de octubre de 1895.

Darío, Rubén, “El salón. II”, *La Prensa*, 22 de octubre de 1895.

Darío, Rubén (1910), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci.

Del Solar, Alberto (1920), “Rafael Obligado íntimo”, en *Nosotros*, num. 131, pp. 459-468.

Duprat, Luis (L.D.), “Las conferencias del Ateneo”, *Artes y Letras*, año 1, n° 25, 23 de julio de 1893

Duprat, Luis, “Ateneo. Al señor Carlos E. Zuberbühler”, *Artes y Letras*, año II, n° 26, 27 de mayo de 1894.

Ebelot, Alfredo (1894a), “*Reseñas y críticas* por Ernesto Quesada”, en *Revista Nacional*, Tomo 19, pp.47-54.

Ebelot, Alfredo (1894b), “Carta abierta al Doctor Don Ernesto Quesada”, en *Revista Nacional*, Tomo 19, pp. 226-242.

- Esopo (seud.), “Las travesuras de Brunito y su banda”, *La Prensa*, 10 de agosto de 1892.
- Hugo Pan (seud.), “Sobre lo mismo. Mirémonos en ese espejo”, *La Nación*, 6 de agosto de 1892.
- Hugo Pan (seud.), “Por el arte”, *La Nación*, 12 de agosto de 1892.
- Lope de Figueroa, “Excursión literaria. Nuevos libros”, *Tribuna* 1 de mayo de 1892.
- Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 28 de junio de 1892.
- Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 19 de julio de 1892.
- Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 22 de julio de 1892.
- Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 25 de julio de 1892.
- Mansilla, Lucio V., “Mi pequeña Tribuna”, *Tribuna*, 28 de julio de 1892.
- Martel, Julián (José María Miró) “El Ateneo: lo que dijo Gutiérrez”, *La Nación*, 4 de agosto de 1892.
- , “Impresión rápida sobre un autor. Rubén Darío”, *Tribuna*, 14 de enero de 1893.
- , “A propósito de Rubén Darío”, *La Nación*, 3 de octubre de 1893.
- , “Punto final”, *La Nación*, 17 de octubre de 1893.
- Obligado, Rafael, “Sobre *Impresiones y recuerdos*”, *La Prensa*, 17 de julio de 1893.
- Oyuela, Calixto [1893] (1943), “Discurso de inauguración del Ateneo”, en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, T. 2. pp. 293-302.
- Oyuela, Calixto [1894] (1943), “La raza en el arte”, en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Puro de Peranzules, Inocencio (seud.), “Epístola por las buenas letras”, *La Nación*, 8 de agosto de 1892.
- Quesada, Ernesto (1883), “El periodismo argentino”, en *Nueva Revista de Buenos Aires*, T. IX, Buenos Aires.
- Quesada, Ernesto (1894a), “¿Tiene razón M. Ebelot? Las letras argentinas y la crítica”, en *Revista Nacional*, Tomo 19, pp. 55-60.
- Quesada, Ernesto (1894b), “Las letras argentinas y la cuestión del dinero”, en *Revista Nacional*, Tomo 19, pp. 247-262.
- R. D. (Rubén Darío), “Paul Verlaine”, *Buenos Aires. Revista semanal Ilustrada*, año 2, nº 41, 19 de enero de 1896.
- R.S., “Restaurant literario. Una idea feliz”, *Tribuna*, 29 de julio de 1892.
- S/f, “Vida literaria. Carta del Dr. G. Uriarte”, *Tribuna*, 16 de mayo de 1892.
- S/f, “De lunes a lunes”, *Tribuna*, 20 de junio de 1892.
- S/f, “Vida literaria” (“Ecos”), *Tribuna*, 20 de julio de 1892.

- S/f, “Un Ateneo nacional”(Editorial), *La Prensa*, 1 de agosto de 1892.
- S/f, “Movimiento literario. Ateneo Argentino”, *La Nación*, 24 de julio de 1892.
- S/f, “Vida literaria. Sobre el Ateneo”, *La Prensa*, 8 de agosto de 1892.
- S/f, “Vida literaria”, *La Prensa*, 12 de agosto de 1892.
- S/f, “Vida literaria. Alrededor del Ateneo. Bruno contra Bruno”, *La Prensa*, 15 de agosto de 1892.
- S/f, “¡Hay que intervenir en Córdoba!”, 19 de octubre de 1896.
- S/f, “Simbolistas y decadentes”, *Tribuna*, 20 de octubre de 1896.
- S/f, “Fulminado!”, *Tribuna*, 21 de octubre de 1896.
- S/f, “Decadentismo”, *Tribuna*, 23 de octubre de 1896.
- S/f, “La clave de la carta”, *Tribuna*, 24 de octubre de 1896.
- S/f, “Risa amarga”, *Tribuna*, 30 de octubre de 1896.
- S/f, “Contra los decadentes”, *Tribuna*, 9 de noviembre de 1896.
- Uriarte, Gregorio (1911), “La obra literaria de Rafael Obligado”, en *Nosotros*, Buenos Aires, año V, número 32.

## **Textos complementarios**

- Argerich, Juan Antonio (1890), *Literatura argentina (un prólogo)*, Buenos Aires, La Nación.
- Ateneo de Buenos Aires (1892), *Estatutos del Ateneo*, Buenos Aires, Imprenta San Martín.
- Ateneo de Madrid (1894), *Las conferencias americanistas. Discurso resumen de Antonio Sánchez Moguel, leído el 19 de junio de 1892*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- Baires, Carlos (1897), *La propiedad literaria y artística en la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina.
- Darío, Rubén (1916), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci.
- Darío, Rubén (1968), *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar, recopilación y notas de P. L. Barcia, La Plata, UNLP, 2 tomos.
- Darío, Rubén (1970), *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Recopilación y prólogo de Roberto Ibáñez, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- Darío, Rubén (1938), *Escritos inéditos de Rubén Darío*. E. K. Mapes (comp.), Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Del Solar, Alberto (s/f), *Obras Completas*, París, Garnier, VII tomos.
- De Vedia, Joaquín (1922), *Como los vi yo*, Buenos Aires, Gleizer.

- Díaz, Leopoldo (1897), *Traducciones*, Buenos Aires, Pablo Coni.
- Ghiraldo, Alberto (1943), *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada.
- Gamboa, Federico (1907), *Mi diario. Primera serie- I (1892-1896)*, Guadalajara, Imprenta de “La Gaceta de Guadalajara”.
- Gamboa, Federico (1892), *Apariencias*, Buenos Aires, Peuser.
- Gamboa, Federico (1893), *Impresiones y recuerdos*, Buenos Aires, Moen.
- García Mérou, Martín (1915), *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- García Mérou, Martín (1893), *Confidencias literarias*, Buenos Aires, Argos.
- García Velloso, Enrique (1900), *Neurosis sentimental*, Buenos Aires, Tipografía de *El Tiempo*.
- García Velloso, Enrique (1910), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, La Nación, 1910.
- García Velloso, Enrique (1960), *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Eudeba.
- Giusti, Roberto (1965), *Visto y vivido: anécdotas, semblanzas, confesiones y batallas*, Buenos Aires, Losada.
- González, Joaquín V. (1934), *Intermezzo. Dos décadas de recuerdos literarios, 1888-1908*, Buenos Aires, Jackson.
- Huysmans, Joris-Karl (1919), *Al revés*, Valencia, Prometeo.
- Lagomaggiore, Francisco (1890), *América literaria*, Buenos Aires, Imprenta de *La Nación*.
- Latino, Anibal (1984), *Tipos y costumbres bonaerenses*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Marco Nereo (seud. Alberto Ghiraldo) (dir.) (1891), *El año literario*, Buenos Aires, Casa editorial La Maravilla.
- Mitre y Vedia, Bartolomé (1909), *Páginas serias y humorísticas*, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación.
- Montero, Belisario J. (1898), *De mi diario*, Bruselas, edición del autor.
- Navarro Viola, Jorge (1897), *Anuario de la prensa argentina 1896*, Buenos Aires, Coni.
- Ocantos, Carlos María [1896], *Tobi*, Barcelona, Sopena, s/f.
- Oyuela, Calixto (1889), *Estudios y artículos literarios*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni e hijos.
- Oyuela, Calixto (1891), *Cantos*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni e hijos.
- Oyuela, Calixto [1893] (1943), “Discurso de inauguración del Ateneo”, en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, T. 2. pp. 293-302.



- Oyuela, Calixto [1906] (1943), “Sociedades literarias”, en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, T. 2.
- Pagano, José León (1937-1940), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, edición del autor, 3 tomos.
- Pagano, José León (1964), *Evocaciones*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Payró, Roberto J. (1952), *Evocaciones de un porteño viejo*, Buenos Aires, Quetzal.
- Piquet, Julio (1898), “A los amigos de Julián Martel”, en *La Bolsa (Estudio social)*. Segunda edición, Buenos Aires, Imprenta artística Buenos Aires
- Piñero, Norberto y Bidau, E. L. (1888), “Historia de la Universidad de Buenos Aires”, en *Anales de la Universidad de Buenos Aires*, t. I, Buenos Aires, Imprenta Martín Biedma.
- Quesada, Ernesto (1893), *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Lajouane.
- Quesada, Ernesto (1904), *La propiedad intelectual en el derecho argentino*, Buenos Aires, Librería de J. Menéndez.
- Quesada, Vicente (Victor Gálvez) (1990), *Memorias de un viejo: escenas de costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Ripamonte (1930), Carlos P., *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos treinta años*, Buenos Aires, Gleizer.
- Saldías, Adolfo (1912), “Vida literaria. El Ateneo”, en *Páginas literarias*, Buenos Aires, Librería “La Facultad”.
- Schiaffino, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en la Argentina (precursores e iniciadores) 1783-1894*, París, edición del autor.
- VVAA (1892), *El continente americano. Conferencias dadas en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 3 tomos.

## **Bibliografía general**

- Agulhon, Maurice (2009), *El círculo burgués*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Alonso, Paula (1997), “En la primavera de la historia’. El discurso político del roquismo de la década del Ochenta a través de su prensa”, en *Boletín de Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. F. Ravignani* "Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n° 15.
- (2000), *Entre la revolución y las urnas. La Unión Cívica Radical y la política argentina en los años '90*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980), *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL.

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983), *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1997), “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 161-199.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ansolabehere, Pablo (2011), *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2014), “La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920): lugares, itinerarios y personajes”, en Paula Bruno (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 155-218.
- Arrieta, Rafael (dir.) (1958-1960), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser.
- Auza, Nestor Tomás (1968), *Estudio e índice general de la Revista Nacional (1886-1908)*, Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador.
- Baldasarre, María Isabel (2006), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- (2009), “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 47-80.
- Balardi, Juan Carlos (2003), “Propiedad, mujeres y ficciones. El Código Civil”, en Julio Schwartzman (director), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2, pp. 335-354
- Balestra, Juan (1986), *El noventa*, Buenos Aires, Hispamérica.
- Barcia, Pedro Luis (1968), “Rubén Darío en la Argentina”, en *Escritos dispersos de Rubén Darío*, La Plata, UNLP, 2 tomos.
- Barrancos, Dora (1996), *La escena iluminada. Ciencia para trabajadores 1890-1930*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- (2007), *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Batticuore, Graciela (1999), *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2005), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.
- (2011), *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires, Edhasa.

- Battilana, Carlos (2001), “La construcción de un lector. Rubén Darío de 1893 a 1898”, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripio (ed.), *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Palmas, Universidad de las Islas Baleares, pp.169-175.
- (2004), “Rubén Darío: periodismo y enfermedad”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2006), “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”, en Alfredo Rubione (comp.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 5, Buenos Aires, Emecé, pp. 101-127.
- Becker, Howard S. (2008), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Benichou, Paul (1981), *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benzecry, Claudio (2009), “Hacia una sociología de la sociabilidad intelectual: de Pierre Bourdieu a Norbert Elias (<http://www.elseminario.com.ar>)
- Bernabé, Mónica (2006), “Rubén Darío y las reglas del arte americano”, en *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Bertoni, Lilia Ana (2001), *Patriotas, nacionalistas y cosmopolitas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2003), “Acerca de la nación y la ciudadanía en la Argentina: concepciones en conflicto a fines del siglo XIX”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (compiladores), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica pp. 153-169.
- Blanco, Oscar (1999), “Final de siglo. Memorias, fragmento. La conformación de una crítica literaria”, en Nicolás Rosa (editor), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en Argentina*, Bs. As., Biblos, pp 43-57.
- (2006), “De la protocritica a la institucionalización de la crítica literaria”, en Rubione (comp.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 5, Buenos Aires, Emecé, pp. 451-486.
- Bibbó, Federico (2008), “Tertulias y grandes diarios. La invención de la vida literaria en los orígenes del Ateneo de Buenos Aires (1892)”, *Orbis Tertius*, N° 14, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, (<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-14/06.%20Bibbo.pdf>).
- (2010), “Dinero, especulación y pobreza. Las novelas de la crisis en los límites de la modernización”, en Alejandra Laera (directora del vol.) – Noé Jitrik (director), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen III, pp. 535-558.

- (2012), “El Ateneo. Sincronías y afinidades”, en *Prismas. Revista de historia intelectual* n° 16 (Dossier: “Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930: círculos, sociedades, ateneos y cafés”), pp. 191-194.
- (2014), “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, en Paula Bruno (directora), *Sociabilidades y vida cultural*. Buenos Aires, 1860-1930, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 219-259.
- Botana, Natalio (1986), *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Botana, Natalio y Ezequiel Gallo (1997), *De la república posible a la república verdadera (1880-1890)*, Buenos Aires, Ariel.
- Bourdieu, Pierre (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.
- (1983), *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.
- (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- (1998), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo intelectual*, Barcelona, Anagrama.
- (1997), “El espíritu de familia”, en *Razones práctica. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, pp.126-138
- (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Buchbinder, Pablo (1996), “Vínculos privados, instituciones públicas y reglas profesionales en los orígenes de la historiografía argentina”, en *Boletín del Instituto de Historia Americana y Argentina “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, n° 13.
- (1997), *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba.
- Buonocore, Domingo (1974) *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires. Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires, Bowker editores.
- Burke, Peter (1996), *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa.
- (2001), “Fotografías y retratos”, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, pp. 25-42.
- Braun Menéndez, Armando (1948), “Prólogo” a Alberto del Solar, *Páginas escogidas*, Buenos Aires, Estrada, 1948.
- Bruno, Paula (2005), *Paul Groussac un estratega intelectual*, Buenos Aires, Universidad de San Andrés – FCE.

- (2007), “Un balance acerca del uso de la expresión *generación del 80* entre 1920 y 2000”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, n° 68, mayo-agosto, pp. 115-161.
- (2011), *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*, Buenos Aires, siglo veintiuno editores.
- (directora) (2014), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes
- Cáceres Freyre, Julián (1963), “Reflejos de una amistad entre poetas. Correspondencia entre Obligado y González”, en *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, n° 17, pp. 163-176.
- Carilla, Emilio (1962), *Ricardo Jaimes Freyre*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.
- Carilla, Emilio (1967), *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos.
- Carretero, Andrés (2000), *Vida cotidiana en Buenos Aires. Desde la organización nacional hasta el gobierno de Hipólito Yrigoyen (1864-1918)*, Buenos Aires, Planeta.
- Casanova, Pascale (2001), *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama.
- Castagnino, Raúl (1967), *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, Trabajos, comunicaciones y conferencias XI, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Colombi, Beatriz (2001), “Los Raros: lecturas y polémicas”, en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripio, *Fin(es) de siglo y modernismo*, Congreso internacional Buenos Aires-La Plata, agosto de 1996, Palma, Universitat de les illes Balears, pp. 277-282.
- (2004), “En torno de *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 61-82.
- Cortés Rocca, Paola (1998), “Cuerpos y promesas. El retrato fotográfico en el siglo XIX”, *Filología* 1-2, pp. 43-56.
- (2011), *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue.
- Cuarterolo, Andrea L. (2002), “Fotografiar la muerte. La imagen en el ritual póstumo”, en *Todo es Historia*, n° 424, pp. 24-34.
- (2007), “La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata”, en Rodríguez, David y Lindberg Herrena (comps.), *Imagen de la muerte. Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades*, UNMSM, pp. 83-105.
- Cutolo, Vicente Osvaldo (1968), *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, editorial Elche.

- Craveri, Benedetta (2003), *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.
- Charle, Christophe (2009), *El nacimiento de los intelectuales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1998), *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Editions du Seuil.
- Chartier, Roger (1993), *Libros lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.
- (1994), *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa.
- (1995a), *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora.
- (1995b), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- (1995c), *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona, Gedisa.
- (1998), “Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII”, *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 19, pp. 67-83.
- Chein, Diego (2007), *La invención literaria del folclore. Joaquín V. González y la otra modernidad*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2010), “Montaje y desmontaje del sujeto de la escritura nativista. Articulación del capital simbólico de Rafael Obligado en el campo literario argentino”, *Crítica.cl*, 9/07/2010 (<http://critica.cl/literatura/montaje-y-desmontaje-del-sujeto-de-la-escritura-nativista-articulacion-del-capital-simbolico-de-rafael-obligado-en-el-campo-literario-argentino>)
- Dalmaroni, Miguel (1996), “El nacimiento del escritor argentino. De Lugones al caso Becher”, en *Cuadernos Angers-La Plata* N°1, Université d'Angers/ Universidad Nacional de La Plata, pp. 69-92
- (1997), “Payró: los triunfos del escritor victimizado”, en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 6, nº9, Univ. Nac. De Mar del Plata, pp. 193-208.
- (2006), *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Darnton, Robert (1987), *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990), *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, New York, Norton.
- (2006), *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la “Encyclopédie”, 1775-1800*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Degiovanni, Fernando (2005), “La invención de los clásicos: nacionalismo, filología y políticas culturales en Argentina”, *Orbis Tertius*, nº 11.

- (2007), *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2010), “La constitución del primer canon literario argentino: poesía, capital simbólico y sujeto nacional”, en Alejandra Laera (directora del vol.), Noé Jitrik (director), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen III, pp. 177-196.
- Delgado, Verónica y Espósito Fabio (1998), “Paul Groussac: los intelectuales, la sociedad civil y el Estado liberal”, en *Orbis Tertius*, n° 6, La Plata, Facultad de Humanidades, UNLP.
- Delgado, Verónica (2010), *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias (1896-1913)*, La Plata, Edulp.
- Devoto, Fernando (2008), “La construcción del relato de los orígenes en Argentina, Brasil y Uruguay: las historias nacionales de Varnhagen, Mitre y Bauzá”, en Jorge Myers (editor del volumen), Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz editores, pp. 269-289.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.) (1999), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires Taurus.
- Dewez, Nausicaa y Martens, David (2009), “Iconographies de l’écrivain. Du corps de l’auteur au corpus de l’oeuvre”, en *Iconographies de l’écrivain. Interférences Littéraires*, n° 2.
- Díaz, José-Luis (2009), “Presentation” / “Sociabilités littéraires vs. ‘socialité’ de la littérature”, *Romantisme*, n° 143, pp. 3-11; 47-60.
- (2010), “Presentation” / “Las sociabilidades literarias autor de 1830: le rôle de la presse et de la littérature panoramique”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, vol. 110, pp. 515-520; 521-546.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1995), “1892: los intelectuales y el discurso colonial”, en Beatriz González Stephan (coord.), *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América latina*, Caracas, Monte Avila.
- Di Stefano, Roberto (2002), “Orígenes del movimiento asociativo: de las cofradías coloniales al movimiento mutualista”, en VVAA, *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina (1776-1990)*, Buenos Aires, GADIS - Edilab Editora.
- Duffau, Eduardo Hector, “Dónde se publicaron primeramente las piezas que constituyeron *Prosas Profanas y otros poemas* (1996)”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII, n° 88 (1958), pp. 265-287.
- Duncan, Tim (1980), “La prensa política: ‘Sud-América’, 1884-1892”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Eagleton, Terry (1999), *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- Elias, Norbert (1987), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Ennis, Juan Antonio (2008), *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*, Frankfurt, Peter Lang.
- Espósito, Fabio (2009), *La emergencia de la novela en la Argentina: la prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Espósito, Fabio, Ana García Orsi, Germán Schinca, Laura Sesnich. (editores) (2011), *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius (bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/04-fabio-esposito-y-otros-editores.pdf)
- Etchepareborda, Roberto (1957), “Notas bibliográficas sobre la historiografía y el periodismo de 1880 y de 1890”, en *Revista de Historia*, 1, Buenos Aires, pp. 167-226.
- Etchepareborda, Roberto (1970), *La revolución argentina del 90*, Buenos Aires, Eudeba.
- Eujanián, Alejandro (1999), “La cultura: público, autores y editores”, en Marta Bonaudo (directora), *Liberalismo, Estado y orden burgués. Nueva Historia Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fabris, Annateresa (1998), “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, en Annateresa Fabris (org.), *Fotografia. Usos e funções no século XIX*, São Paulo, edusp.
- Fernández, Juan Rómulo (1943), *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Círculo de la prensa.
- Ferrari, Federico & Nancy, Jean-Luc (2005), *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée.
- Fontana, Patricio (2010), “‘Es de la boca de un viejo / de ande salen las verdades’. Memoria, vejez y usos del pasado”, en Alejandra Laera (directora del vol.) – Noé Jitrik (director), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen III, pp.
- Fraenkel, Béatrice (2008), “La signature: du signe à l'acte”, *Sociétés et Représentations*, 2008/1, n° 25, pp. 13-23.
- Fretes, Hilda y Esther Barbara (1970), *Bibliografía anotada del Modernismo. 1870 a 1930*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Frizzi de Longoni, Haydee (1947), *Las sociedades literarias y el periodismo: 1800-1852*, Buenos Aires, Asociación Interamericana de Escritores.
- Gallo, Ezequiel (1980), “Un quinquenio difícil: las presidencias de Carlos Pellegrini y Luis Sáenz Peña”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del 80 al Centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Galtier, Lisandro (1973), *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Galván Moreno, Celestino (1944), *El periodismo argentino*, Buenos Aires, Claridad.



- García, Ignacio (2002) "Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en Buenos Aires de 1898", *Revista Iberoamericana* nº 198, enero-marzo.
- García Ferrari (2010), Mercedes, *Ladrones conocidos / Sospechosos reservados. Identificación policial en Buenos Aires, 1880-1905*, Buenos Aires, Prometeo.
- García Morales, Alfonso (1998), "Construyendo el modernismo: Rubén Darío y Carlos Romagosa", en Alfonso García Morales (ed.), Rubén Darío. *Estudios en el centenario de 'Los Raros' y 'Prosas Profanas'*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 85-114.
- (2004), "Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino. (Documentos y cartas inéditas)", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol.33, pp.103-173.
- Gayol, Sandra (2000), *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés, 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del signo.
- (2008), *Honor y duelo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Giusti, Roberto (1954), "La cultura porteña a fines del siglo XIX. Vida y empresas del Ateneo", en *Momentos y aspectos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Raigal.
- Gerchunoff, Pablo, Rocchi, Fernando y Rossi, Gastón (2008), *Desorden y progreso. Las crisis económicas argentinas 1870-1905*, Buenos Aires, Edhasa.
- González Arrili, (1947), *Tiempo pasado. Semblanzas de escritores argentinos*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- González Bernaldo de Quirós (2007), Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Gramuglio, María Teresa (1992), "La construcción de la imagen", *La escritura argentina*, Universidad del Litoral, pp.35-64.
- (1993), "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", *Hispanamérica*, Año 22, nº 64/65, pp. 5-22.
- (1996) "Comienzos en el fin de siglo: Leopoldo Lugones", *Orbis Tertius*, Año I, 2/3, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Humanidades, UNLP, segundo semestre, pp. 49-64.
- (2001), "De *Los raros* a *La guerra gaucha*. La cuestión de la epopeya nacional en la literatura argentina alrededor de fin de siglo", en María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripio (ed.) *Fin(es) de siglo y modernismo*. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata. Agosto de 1996, Palma, Universitat de les Illes Balears, T. 1, pp. 215-219.
- Gutiérrez, Alicia (2004), "La teoría de Bourdieu en la explicación y comprensión del fenómeno de la pobreza urbana", en Luis Enrique Alonso, Enrique Martín

- Criado y José Luis Moreno Pestaña (eds.), *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo*, Madrid, editorial Fundamentos.
- Habermas, Jürgen (1997), *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Harperín Donghi, Tulio (1985), *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1995), *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, CEAL.
- Heinich, Nathalie (2000), *Éter écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte.
- (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- (2010a), "La Bohème en trois dimensions: artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique", en Pascal Brissette et Anthony Glinoe, *Bohème sans frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- (2010b), "La falsificación como reveladora de la autenticidad", *Revista de Occidente*, n° 345. (<http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/1243/1/la-falsificacion-como-reveladora-de-la-autenticidad.html>) Consultado el 19-11-2011.
- Henríquez Ureña, Max (1954), *Breve historia del modernismo*, México, FCE.
- Hernández Prieto, M. Isabel (1978), "Rafael Obligado y los sábados literarios", en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo III, Madrid, Centro Iberoamericano de la Cooperación, pp. 1475-1487.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (ed.) (1985), *The invention of Tradition*, Cambridge University Press.
- Jitrik, Noé (1968), *El '80 y su mundo. Presentación de una época*, Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- (1970), *La revolución del 90*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Laera, Alejandra (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2005), "Sin pan y con trabajo en la Argentina de entresiglos (sobre escenas de iniciación a las prácticas literarias en Lucio V. Mansilla, Horacio Quiroga y Hugo Wast)", en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n° 11, pp. 123-142.
- (2006), "Padrinos, mecenas y patrones: Leopoldo Lugones en la arena de entresiglos", en Alfredo Rubione (comp.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 5, Buenos Aires, Emecé, pp.

- (2007), “El Ateneo de Buenos Aires. Redes artísticas y culturales en el fin de siglo”, en *Primeros modernos en Buenos Aires*. Catálogo de la exposición homónima (curadora: Laura Malosetti Costa), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.
- (2008), “Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910)”, en Jorge Myers (editor), Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, pp. 495-522.
- (2014), *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lafleur, H., Provenzano, S. y Alonso, F. (1962), *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, CEAL.
- Lahire, Bernard (2006), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte.
- Lauria, Daniela (2012), “La Academia Argentina de Ciencias y Letras y su posición sobre la lengua nacional (1873-1879)”, en *Prismas. Revista de historia intelectual* n° 16 (Dossier: “Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930: círculos, sociedades, ateneos y cafés”), pp. 171-174.
- (2014), “La Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879): reflexiones en torno a su proyecto cultural”, en Paula Bruno (directora), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 91-121.
- Lienur, Jorge y Silvestri, Graciela (1993), *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lobato, Mirta (dir.) (2000), *El progreso, la modernización y sus límites*, tomo V de *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Loprete, Carlos (1976), *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Losada, Leandro (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- Maíz, Claudio y Fernández Bravo, Álvaro (editores) (2009), *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Malosetti Costa, Laura (2001), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2004), “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895”, en Zanetti, Susana (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, pp.105-121.

- (2008), “Artistas viajeros en la *belle époque*”, prólogo a *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mattison, Ben (1995), “The Occupational Portrait”, en *The Social Construction of American Daguerrotype Portrait* (<http://www.americandaguerrotypes.com/>).
- Mogillansky, Gabriela (2004), “Modernización literaria y renovación técnica: La Nación (1882-1909)”, en Susana Zanetti (coordinadora), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 83-104.
- Molina, Eugenia (2005), “Civilizar la *sociabilidad* en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839)”, en Graciela Batticuore, Klaus Gallo, Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 151-165.
- Montaldo, Graciela (1993), *De pronto el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (1994), *La sensibilidad amenazada Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Monteleone, Jorge (1997), “Soussens Sans Sou”, en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana/CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 37-45.
- Myers, Jorge (1999), “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (directores), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 1: País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus.
- (2003), “‘Aquí nadie vive de las bellas letras’. Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional”, en Julio Schvartzman (director), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2*, pp. 305-333.
- Nancy, Jean-Luc (2006), *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Olivares, Jorge (1980), “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, *Hispanic Review* n° 1, pp. 57-76.
- Pacheco, José Emilio (1999), “*Mi diario (1892-1939)* de Federico Gamboa y el desfile salvaje”, en *Letras Libres*, n° 2, pp. 16-21. ([www.letraslibres.com/revista/convivio/mi-diario-1892-1939-federico-gamboa-y-el-desfile-salvaje](http://www.letraslibres.com/revista/convivio/mi-diario-1892-1939-federico-gamboa-y-el-desfile-salvaje)).
- Pas, Hernán (editor) (2013), *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius n° 7.
- Pastormerlo, Sergio (2001), “¿Crítica literaria sin literatura?: sobre el nacimiento de la crítica argentina hacia 1880”, en *Ier Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Mar del Plata. (<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2001/actas/A/pastormerlo.htm>)

- (2006), “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”, en José Luis de Diego (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2007), “Novela, mercado y *succès de scandale* en Argentina, 1880-1890”, en *Estudios*, vol. 15, n° 29 (Dossier: “Circuitos de la Novela en América Latina”, Graciela Batticuore y Alejandra Laera, coords.), pp. 17-28.
- (2016), “Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la guerra franco-prusiana (1870)”, en Geraldine Rogers y Verónica Delgado, *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentina (XIX-XX)*, La Plata, Fahce, en prensa.
- Pastormerlo, Sergio (dir.), F. Bibbó, V. Delgado M. Merbilháa y Laura Giaccio (2015), *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales 1870-1920*, La Plata, Malisia.
- Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo (1978) *El primer nacionalismo argentino*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Pereyra, Washington L. (1993), *La prensa literaria argentina 1890-1974*, Buenos Aires, Librería Colonia.
- Pettoruti, Eduardo, (1963), “Síntesis cronológica de la vida y la obra de Joaquín V. González”, en *Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, n° 17, La Plata, pp. 177-189.
- Pierrot, Maurice (1977), *L'imaginaire decadent (1880-1900)*, Paris, Université de Rouen.
- Pineda Franco, Adela (2006), *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Priamo, Luis (1999), “Fotografía y vida privada (1870-1930)”, en Fernando Devoto y Marta Madero (comps.), *La Argentina plural: 1870-1930, Historia de la vida privada en la Argentina Vol. II*, Buenos Aires, Taurus.
- Prieto, Adolfo (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, siglo veintiuno editores.
- Prislei, Leticia (1992) “Itinerario intelectual y político de los Maestros-ciudadanos. (Del fin del siglo a la década del '20)”, *Entre pasados*, Año II, n° 2, pp. 41-59.
- Prochasson, Christophe (1991), *Les années électriques (1880-1910)*, Paris, Editions La Decouverte.
- Rama, Angel (1968), *Los poetas modernistas en el mercado económico*, Montevideo, Universidad de la República.
- (1970), *Rubén Darío y el modernismo: Circunstancias socio-económicas de un arte americano*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- (1977) “Prólogo” a Darío, Rubén. *Poesía*, Caracas, Editorial Ayacucho.

- (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Internacional Angel Rama.
- (1995) *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.
- 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 *Número*, Montevideo, año 2, nº 6-7-8, enero-junio de, pp. 15-61.
- (1977), “El modernismo literario y las ideologías”, en *Escritura*, Año II, nº 3, enero-junio, pp. 41-75.
- Requeni, Antonio (1984), *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.
- Rivera, Jorge B. (comp.) (1993), *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, CEAL.
- (1998), *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel.
- (1971), *Los bohemios*. Buenos Aires, CEAL.
- Rocchi, Fernando, “Los vaivenes de la Argentina moderna: orden y caos, prosperidad y crisis, materialismo y espiritualismo”, en Alejandra Laera (directora del vol.) –Noé Jitrik (director), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen III, pp. 581-601.
- Rogers, Geraldine (2008), *El semanario Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Edulp.
- (2010), “Émile Zola en los textos porteños de Rubén Darío: una autoimagen de los escritores modernos en la Argentina finisecular, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 39, pp. 173-190
- Rojas, Ricardo (1960), *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, Buenos Aires, Kraft.
- Roman, Claudia (2010), “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”, en Alejandra Laera (directora del vol.) –Noé Jitrik (director), *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen III, pp. 15-37.
- Romano, Eduardo (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- Romero, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rubenstein, Harry (1995), “With Hammer in Hand. Working-Class Occupational Portraits”, en Howard B. Rock, Paul A. Glijer, Robert Asher, *American artisan: Crafting Social Identity, 1750-1850*, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 174-198.
- Rubione, Alfredo (1983) (comp.), *En torno al criollismo. Textos y polémicas*, Buenos Aires, CEAL.

- Rubione, Alfredo (director) (2006), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 5., Buenos Aires, Emecé.
- Sábato, Hilda (1990), “La revolución del 90: ¿prólogo o epílogo?”, en *Punto de vista*, n°39, Buenos Aires.
- (2002), “Estado y sociedad civil, 1862-1920”, en VVAA, *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina (1776-1990)*, Buenos Aires, GADIS - Edilab Editora.
- (2008), “Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)”, en Jorge Myers (editor), Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, pp. 387-411.
- Sáenz Hayes, Ricardo (1955), *Miguel Cané y su tiempo*, Buenos Aires, Kraft.
- Sáitta, Sylvia (1998), *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Saldías, José, Antonio (1968), *La inolvidable bohemia porteña*, Buenos Aires, Freeland.
- Salto, Graciela Nélica (2006), “El efecto naturalista”, en Alfredo Rubione (comp.), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 5, Buenos Aires, Emecé, pp. 129-149.
- Santiago, Olga Beatriz, “La disputa literaria y los proyectos culturales en el proceso de modernización de Córdoba”, en *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y crítica literaria* (actas on-line), ([http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.25/ev.25.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.25/ev.25.pdf))
- Sarlo, Beatriz (1984), prólogo a Payró, Roberto, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Seigel, Jerrold (1986), *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York, Elizabeth Sifton Books.
- Sorensen, Diana (1998), *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Suárez Wilson, Reyna (1967), “El ‘Ateneo’”, en Castagnino, Raúl, *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*, Trabajos, comunicaciones y conferencias XI, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Simmel, George (2002), “La sociabilidad”, *Sobre la individualidad y las formas sociales. Escritos escogidos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 194-208.
- Sontag, Susan (2003), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus.
- Tagg, John (2005), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Tell, Verónica (2009), “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y*

- palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 141-164.
- Terán, Oscar (1994), “La tradición liberal”, en *Punto de Vista*, año XVII, n° 50, Buenos Aires, pp.28-32.
- Terán, Oscar (2000), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Viala, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.
- Villacorta Baños, Francisco (1985), *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Disponible en [http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca\\_digital/libros/Libro-00003.pdf](http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/libros/Libro-00003.pdf)
- Viñas, David (1964), *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- VVAA (1995-1996), *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en Argentina (1893-1938)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, 2 vol.
- VVAA (2002), *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina (1776-1990)*, Buenos Aires, GADIS - Edilab Editora.
- VVAA (2009), *Iconographies de l'écrivain. Textes réunis et présentés par Nausicaa Dewez & David Martens, Interférences Littéraires, 2.*
- VVAA (2012), “Dossier: Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930: círculos, sociedades, ateneos y cafés”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 16.
- Wasserman, Fabio (2008), *Entre Clio y la Polis. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata (1830-1860)*, Buenos Aires, Editorial Teseo.
- Weinberg, Félix, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977.
- Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- (1982), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.
- (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Wilson, Patricia (2006), “Traducción entre siglos: un proyecto nacional”, en Alfredo Rubione (director), *La crisis de las formas. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 5., Buenos Aires, Emecé, pp. 661-676.
- Zanetti, Susana (1994), “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro (org.), *América Latina, palabra, literatura e cultura*, vol. 2, Sao Paulo, Unicamp, pp. 489-534.
- (2002), “‘Los mensajes de la tarde’ de Rubén Darío en *La Tribuna*”, mimeo.



- (coord.) (2004), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2008), “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, en Jorge Myers (editor), Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, pp. 523-543
- Zimmermann, Eduardo (1995) *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés.