



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La constitución de la ficción en la Argentina de 1880.

Las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres Volúmen I

Autor:

Laera, Alejandra

Tutor:

Iglesia, Cristina

2001

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

43.566

31 AGO 2001

**LA CONSTITUCIÓN DE LA FICCIÓN EN LA
ARGENTINA DE 1880: LAS NOVELAS DE
EDUARDO GUTIÉRREZ Y EUGENIO
CAMBACERES**

TESIS 8-9-15
v.1



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Alejandra Laera
UBA

Tesis de doctorado

Directora: Cristina Iglesia

TESIS 8-9-15
v.1

INTRODUCCIÓN
LA EMERGENCIA DEL GÉNERO

INTRODUCCIÓN

LA EMERGENCIA DEL GÉNERO

Antes de la emergencia del género: novelas y novelistas, deseos y frustraciones

Caramelos y novelas andan juntos en el mundo, y la civilización de los pueblos se mide por el azúcar que consumen y las novelas que leen. ¿Para qué sirve el azúcar? Díganlo los pampas que no lo usan.¹

A la luz del *Facundo*, escrito once años antes que el artículo periodístico del que extraje la cita, es fácil deducir la valoración que Sarmiento hace, en 1856, de las novelas. De este lado de la frontera —y no donde están los pampas, los indios, los bárbaros, los Otros—, las novelas resultan un síntoma de la civilización. Aun mientras espera fervientemente que se hagan lecturas de otro tipo, más serias y reflexivas, presumiblemente ensayos, leer novelas es, para Sarmiento, la promesa del horizonte civilizador, el primer mojón de un camino árido, es cierto, pero finalmente posible mirado desde el tenue optimismo del 56.

Como los dulces, las novelas provocan la voracidad de quien las consume y, más allá de la humorada que encierra la analogía, estimulan la curiosidad y la imaginación. Frente a las objeciones morales pronunciadas por los enemigos del género, que apuntan tanto a los contenidos novelescos como al ocio engendrado por una lectura generalmente tachada de inútil, Sarmiento sostiene que las novelas “han impedido la mitad de las acciones que habrían ejecutado los hombres en el tiempo que emplean en calentarse la cabeza y el corazón con pasiones romancescas. Si hay pecado, es pecado no clasificado entre los diez del Decálogo...”. Con su interpretación, Sarmiento esboza una teoría de la lectura como sublimación, a través de la cual ese exceso improductivo, y aun inmoral, de la ficción se convierte en la posibilidad canalizadora de las acciones

¹ Domingo Faustino Sarmiento, “Las novelas” (1856), *Páginas literarias, Obras de D. F. Sarmiento*, t. XLVI (edición de A. Belín Sarmiento), Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, pp.

del individuo, en la potencial e inesperada derivación de la energía de los instintos en una actividad socialmente útil. Largamente discutida a lo largo del siglo XIX y en disidencia con la concepción quijotesca o bovarista de la ficción, la creencia en la lectura como sublimación que se perfila en las palabras de Sarmiento vincula el acto de leer novelas con una instancia pedagógica que excede la simple habilidad de la lectura. Porque si leer novelas es fantasear, revivir imaginariamente lo leído, tiene como consecuencia, también, controlar el desborde de la acción: a través de la ficción, sugiere Sarmiento, las pasiones de los individuos se educan al sublimarse en “pasiones romancescas”. De este modo, la recurrente correspondencia entre novela y civilización adopta un matiz particular: además de manifestar la civilización de los pueblos, la lectura de novelas cataliza el descontento, las ambiciones, la curiosidad o las fantasías amorosas. Desde la perspectiva sarmientina, los pueblos civilizados hacen, del desenfreno, un ejercicio de la imaginación.

Ya en 1848, Bartolomé Mitre, por entonces todavía exilado, define a la novela como “la más alta expresión de civilización de un pueblo”. Su preocupación, no obstante, se aboca a la escritura antes que a la lectura. A diferencia de Sarmiento –quien polemizaría con los articulistas del diario *El Orden*–, Mitre no discute con los detractores del género, sino que escribe el prólogo de una novela de la que él mismo es autor: *Soledad*. Menos ingenioso que Sarmiento a la hora de buscar analogías, Mitre compara la relación entre novela y civilización con “aquellos frutos que solo brotan cuando el árbol está en toda la plenitud de su desarrollo”. A través de un símil tan convencional como argumentativamente insuficiente, explica el desarrollo de los pueblos al mismo tiempo y en complementariedad con el desarrollo de los géneros literarios. Así, y por la vía de un nuevo símil, Mitre llega a la novela y da su definición:

vida en acción, pero explicada y analizada, es decir, la vida sujeta a la lógica. Es un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo general profundas meditaciones o saludables escarmientos. [...]

El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificados por el modo de ser político y social no han sido presentados bajo formas vivas y animadas copias de la sociedad en que vivimos. La novela popularizará nuestra historia...²

Sin reparar en mediaciones de ningún tipo –y suponiendo una transparencia en el lenguaje y en las intenciones del autor que no es del todo ajena a su época–, Mitre concibe la novela como reflejo de lo real. En tanto copia de la realidad, la novela se presenta como difusora privilegiada de la historia americana a la vez que de la moral de los individuos: por un lado, canal de una didáctica de la historia (gesto de recuperación y organización del pasado); por otro, canal de una didáctica de las buenas costumbres (gesto regulador de la conducta en el presente). Si algo separa la propuesta pedagógica de Mitre de la de Sarmiento es que en ella la recreación del individuo ocupa poco lugar. La diferencia entre ambas resulta, en cierto modo, el corolario de la perspectiva desde la cual se aborda el género: en tanto Sarmiento se refiere a la lectura y al aprendizaje que hacen los lectores mientras se entretienen, Mitre se refiere a la escritura de novelas y a la posibilidad de enseñar a través de ellas.³

En ese marco, el prólogo no solo presenta la novela de Mitre, sino que, además de destacar su condición moral y su carácter patriótico, la propone como estímulo para la producción de otras novelas, como ejemplo –modesto pero necesario– para los jóvenes escritores que decidan ensayar el género. Porque, según señala su autor, *Soledad* es apenas un “primer ensayo que hacemos en un género de literatura tan difícil

² Bartolomé Mitre, “Prólogo a *Soledad*” (1848), en *Los escritores como críticos*, op. cit., pp. 43-5.

³ En cuanto a las novelas, ambos presentan una biblioteca común: la *Odisea* y la *Eneida* como antecedentes; el *Quijote*, y en los siglos XVIII y XIX, Walter Scott, Fenimore Cooper, Eugène Sue... En todo el conjunto, Sarmiento menciona también a Alexandre Dumas, Chateaubriand y Mme. de Staël, mientras Mitre agrega a Rabelais, Rousseau, Richardson y Dickens. Como vemos, la biblioteca novelesca es, en este momento, *universal*: arma un mapa europeo e incluye, de la mano de Cooper, a los Estados Unidos de América dentro del paradigma de la civilización.

como poco cultivado entre nosotros”. Quizás por primera vez en el Río de la Plata, Mitre registra un *vacío*: el de la escritura de ficción en América del Sur. El registro de esta falta pone en evidencia, en primer lugar, la precariedad de los principios civilizadores en los pueblos sudamericanos: si la novela se desarrolla complementariamente con la civilización, cuando no hay novela es porque la tarea civilizadora aún no se ha completado. Pero, en segundo lugar, si la invocación pretende subsanar ese vacío es porque se supone que ha llegado el momento propicio para hacerlo. No es casual que sea Mitre quien da un paso inaugural, desde el exilio, hacia la ansiada civilización. Precisamente Mitre, quien después sería historiador del pasado rioplatense, traductor de Dante, fundador del diario *La Nación*, pero también militar y presidente de la Argentina en los años de la llamada ‘organización nacional’ que siguen a Caseros y a la Confederación urquicista. La convicción en la idea de ‘nación’ que guía a Mitre a lo largo de su vida –con sus configuraciones y representaciones– encuentra una de sus primeras inflexiones, de carácter americanista, en la escritura de novelas que a la vez manifiesten y promuevan un espíritu nacional.

Sin embargo, en la propia biografía de Mitre, *Soledad* no es más que una expresión aislada sin las esperadas consecuencias. Escrita “en los ratos de ocio que permite la redacción laboriosa de un diario”, la novela está, desde el principio, condenada al tiempo libre y postergada hacia el futuro. Si en relación con la urgencia que imponen los avatares políticos de la época y los ritmos acelerados del diarismo la novela se instala en el espacio del ocio, ese mismo exceso, ese sobrante que hace posible la ficción, será aprovechado, más tarde, para la escritura seria de la historia. Más todavía: el canal para una didáctica de la historia nacional, que se vislumbró en un principio en la novela, se encuentra finalmente en la escritura de la historia nacional, como las monumentales narraciones sobre la independencia argentina y la emancipación

sudamericana de Mitre lo demuestran. Relegada primero a un tiempo libre casi inexistente, desplazada después por la seriedad de la labor historiográfica, la novela, a cambio, sigue siendo índice de una falta, sigue manifestando un vacío.

Por la misma época, Vicente Fidel López —el otro gran historiador de la Argentina en el siglo XIX junto con Mitre— hace en 1854 una especie de renuncia pública a sus deseos de escribir novelas en una carta a Miguel Navarro Viola que sirve de prólogo a la reedición de *La novia del hereje*, escrita casi diez años antes:

Las tareas áridas y serias a que tengo que consagrar las horas activas de mis días no me dan tiempo para contraerme a revisar esos manuscritos que fueron el fruto espontáneo de aspiraciones literarias que ya tengo abandonadas. En nuestros países, como usted sabe, no se puede vivir de la literatura sino al través del diarismo, forma por la que nunca he tenido vocación, ya sea por falta de aptitudes para enredarme en la lucha de pasiones y de amor propio que él provoca, ya por huir de la necesidad en que habría caído de escribir sobre cosas aprendidas el día antes, o ignoradas del todo, como si siempre las hubiese sabido a fondo, supliendo el estudio sincero con la petulancia y el charlatanismo.⁴

Así como López muestra que realmente hubo una especie de proyecto abortado de escribir novelas en el Río de la Plata a fines de los 40 —igual que en el resto de América—, da también una respuesta posible de su clausura: cuenta, de manera dramática, por qué un escritor no puede convertirse en novelista. Como los jóvenes a los que alentaba Mitre, y siendo joven él mismo, López pone a la novela en el lugar de las “ilusiones juveniles”, es decir en un pasado donde la narración ficcional se asocia con la “alegría de ánimo y conciencia” en confrontación con el duro trabajo cotidiano para ganarse la vida. Junto con esta claudicación, enuncia la otra alternativa profesional: el periodismo o “diarismo”. Y pese a que la propia novela de López fue publicada en folletín, al igual que *Soledad*, en ningún momento plantea la viabilidad de conciliar, en el espacio del diario, la labor periodística con la escritura de ficción. Más todavía, es importante destacar que la novela y la prensa, dos formas de la imaginación que —como

explica Benedict Anderson⁵ crecieron en relación con el surgimiento de la nación y que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación”, se presentan, para López, como prácticas inconciliables, pese a ser ambas consideradas centrales para la configuración de la nacionalidad por los letrados de la época.

Clausurada la posibilidad novelesca ante a las necesidades del sustento cotidiano, es decir enfrentada la vocación al trabajo, López despliega sustitutivamente, en esta carta-prólogo, el proyecto literario que no llegó a poner en práctica: un ciclo de novelas históricas, claramente planificado y coherente. Vinculando la civilización con la nacionalidad, la novela histórica se presenta como una modalidad privilegiada para recuperar la memoria de los pueblos y las tradiciones nacionales, para constituirse en una guía del camino futuro de los pueblos:

En ella habría podido hacerse servicios eminentes a la nacionalidad argentina reponiendo el espíritu de los pueblos, aturcidos por los excesos y las calamidades de las guerras incesantes, a la vía sana de la nacionalidad, y de su único desarrollo posible.

También a la luz de la trayectoria de López –como sucedía en el caso de Mitre– se hace posible concluir que, después de Caseros y hasta los años 80, la narración histórica sustituyó en cierta medida a la novela porque satisfizo con creces sus objetivos ‘nacionales’. Historiador exitoso, López fue, antes que nada, un novelista frustrado por su época, para la cual el principio de seriedad –principio por otra parte utilitario– se riñe con la dedicación a un género que sigue siendo considerado en su aspecto recreativo, tanto en relación con los que lo leen como con quienes lo escriben. Es notable, en ese sentido, la distancia de casi diez años que separa la escritura de *La novia del hereje* y la

⁴ Vicente Fidel López, “Carta-prólogo a *La novia del hereje*” (1854), en *Los escritores como críticos*, op. cit., pp. 35-42.

⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1983 y 1991), pp. 46-7.

“carta-prólogo” de 1854: en ese lapso, ha sido derrocado Juan Manuel de Rosas, los exilados han regresado y empiezan los primeros intentos –si bien fallidos– de organización nacional. Lo que no ha cambiado, sin embargo, son las condiciones de posibilidad para convertirse en novelista.⁶

Disgregación provocada por el rosismo, primero; desencuentros políticos entre los mismos letrados, después; urgencias económicas de la vida cotidiana y diarismo, por un lado; eficacia en la construcción de una identidad nacional y narración de la historia argentina, por el otro. Todos estos factores, en los que el género, la civilización y lo nacional se vinculan entre sí –como corresponde al proyecto romántico de carácter más amplio en el que se integran–, contribuyen a sostener la percepción de un vacío que, aunque detectado también por otros letrados hispanoamericanos, para la ficción argentina es casi una condición fundante. Los textos mencionados, pertenecientes a tres de los hombres más relevantes para la política, la historia y la literatura rioplatenses del siglo XIX, coinciden en postular la vinculación entre novela y civilización al mismo tiempo que destacan sus virtudes didácticas. El de Sarmiento, por su parte, insiste en advertir acerca de los poderes benéficos de las “pasiones romancescas” sobre los actos de los hombres. Los otros dos textos, además, enuncian la importancia del género para la configuración de la nación argentina y de la identidad nacional, a la vez que registran el vacío en la producción local, que sus propios autores se encargarán de ocupar, aunque a través de narraciones de otro tipo.

La clausura del proyecto romántico en la Argentina se hace manifiesta, paradójicamente, en la misma escritura de la novela más importante de mediados de siglo: *Amalia* de José Mármol, escrita entre 1851 y 1855, y considerada habitualmente

⁶ Realizo una lectura de la situación de la novela y las valoraciones dispares que de ella hacen los letrados argentinos entre 1853 y 1880 en “Novelas y poemas en los proyectos letrados de la ‘organización nacional’ (una aproximación a los géneros, las tradiciones y las ideologías literarias)”, incluido en Julio

como el antecedente fundamental del género. Las vicisitudes de su publicación ponen en evidencia, precisamente, las tensiones que atravesaban por entonces a la escritura de ficción. Escrita desde el exilio en Montevideo con el explícito objetivo político de servir como propaganda para la caída de Juan Manuel de Rosas, que gobernaba Buenos Aires y tenía un control casi total del país, Mármol suspende la publicación en folletín de su novela cuando, con la derrota inminente de Rosas, considera que podría ser contraproducente para la nueva situación política. Mármol recién completará la novela casi cinco años después, agregándole los ocho capítulos finales, para que pueda ser publicada en forma de libro. Lo que rige la escritura de la novela no es acá, justamente, la búsqueda de una autonomía ficcional, que requiere de un cierre y una completud que son ajenas a los apremios generados por los acontecimientos políticos. Por lo mismo, tampoco responde *Amalia* directamente a los imperativos civilizadores que ligan la constitución del género con la configuración de la nacionalidad, sino que exhibe, a través de la narración y de los vaivenes de su publicación, las marcas de una urgencia política: el tiempo de la ficción termina siendo devorado por el tiempo de los acontecimientos históricos.⁷

Registrado por Sarmiento como “pasión romancesca”, detectado como apuesta para una didáctica nacional por Mitre y por López, ese mismo poder de la ficción –en la que se intuye la posibilidad de incidir en los acontecimientos– encierra así su propia condena.

Entretiem po

Es precisamente la percepción de una ausencia donde no estaba previsto que la

Schvartzman (dir.), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (director general Noé Jitrik), vol. 2, Buenos Aires, Emecé, en prensa.

hubiera, los intentos de constituir la novela a partir de una carencia, la construcción de una especie de imposibilidad fundante del género, lo que me interesa destacar como punto de partida. Por eso, comencé presentando la confianza en la novela expresada por Mitre junto con la frustración de Vicente Fidel López, así como la defensa de la lectura de novelas realizada por Sarmiento junto con las promesas incumplidas de su escritura hechas por esos mismos años. Al hacerlo, quise acentuar no tanto el entusiasmo por el género –entusiasmo juvenil, efímero–, sino más bien la dificultad para constituirlo y el efecto de vacío novelesco que, como consecuencia, produce esa dificultad.

Sin embargo, esto no significa que no se hayan escrito algunas novelas en el mismo momento en el que los letrados postulan la relación entre el género y la nación. Allí están *Soledad*, *La novia del hereje* y *Amalia*, pero también *Un capitán de patricios* de Juan María Gutiérrez y *Esther* y *La familia de Scommer* de Miguel Cané (p), todas escritas entre fines de los años 40 y fines de la década siguiente por los letrados que estuvieron exilados durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. De hecho, este grupo de ficciones novelescas románticas se incorpora al más amplio conjunto de las llamadas “ficciones fundacionales” latinoamericanas que Doris Sommer data aproximadamente a mediados del siglo XIX y a través de las cuales se plasmaría la vinculación entre novela y nación. Según Sommer, en esas ficciones fundacionales –entre las que elige *Amalia* como representativa del género en el Río del Plata– la articulación entre novela y nación se produce en los matrimonios heterosexuales formados por hombres y mujeres que pertenecen a grupos coyunturalmente enfrentados.⁸ Desde esta perspectiva, que tiende a considerar la narración novelesca como construcción de alegorías, esas uniones

⁷ Acerca de los vaivenes en la publicación de *Amalia*, ver Alejandra Laera, “El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*”, y Liliانا Zuccotti, “La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*”, en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 115-30 y 131-46.

⁸ Doris Sommer, *Foundational Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1991. Para una primera versión de la introducción a su libro, en la que Sommer presenta las hipótesis y ejes principales de su lectura, ver “Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America”, en Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London-New York, Routledge, 1990, pp. 71-98.

estarían promoviendo o anunciando, a través de una “retórica del amor”, el futuro de conciliación previsto para la consolidación de las naciones latinoamericanas: matrimonios convenientes con sexualidad productiva, para naciones pacificadas que renegocian las jerarquías sociales y de clase.

Ahora bien: el hecho de que en la Argentina esas “ficciones fundacionales” hayan sido escasas, de corto aliento (cuatro o cinco novelas cortas, y solo una de consideración, *Amalia*, a lo largo de diez años), y hayan resultado, contra lo previsible, estériles y discontinuas (el ejemplo cae en el vacío, la cantidad de títulos disminuye en los años subsiguientes), desdice, justamente, ese carácter fundacional, tanto en lo que hace a la constitución del género como al vínculo que este habría entablado con la construcción de la nación. ¿Qué pueden fundar ficciones poco leídas y aun incompletas? ¿Cómo reconocer la configuración efectiva de una nacionalidad allí donde no hay herencia ni continuidad, allí donde no se consigue iniciar una genealogía? Por lo mismo, y a diferencia de Doris Sommer, quien lee el prólogo de Mitre a *Soledad* como un “manifiesto” que deja prueba de que los letrados de entonces consideran “la acción literaria como parte de la campaña de contrucción de la nación”, prefiero leer, en ese mismo prólogo y en esa novela destinada a ser un “débil ensayo” por su propio autor, un deseo diferido: lo que no pudo ser.

Si consideramos el siglo XIX como el momento fuerte de emergencia del género en Europa, pero también en Estados Unidos y Brasil, en la Argentina la novela emerge tardíamente, lo hace después de la etapa inicial de construcción de la nación. Basta revisar un listado de novelas posteriores a fines de los años 50 para observar que los títulos escasean; en total: unas diez novelas en la década del 60 y algo menos en la siguiente, con predominio de novelas breves y con tramas endebles, de corte romántico

preguntarse cuál debería ser la relación entre la organización de un corpus latinoamericano y los corpus nacionales. Esto es: de qué manera, y eludiendo el mero comparatismo, ponerlos en relación sin subsumir o neutralizar las diferencias en función de formular hipótesis generalizadoras. La cuestión de la constitución de la novela, de la emergencia de la ficción novelesca en la Argentina del siglo XIX, es un ejemplo de los riesgos simplificadores de toda generalización enmarcada en la coartada latinoamericanista.

Veámoslo desde otro ángulo: un caso como el de Juana Manuela Gorriti resulta significativo, ya que se trata de una escritora que entre los 60 y los 70 se dedicó con constancia a las letras, promovió con intensidad un diálogo americano y fue considerada 'novelista' por sus contemporáneos. Sin embargo, aunque considerada 'escritora argentina', Gorriti desarrolla su actividad en Lima hasta los años 80 cuando se instala en Buenos Aires, lo cual conduce a plantearse si esa misma dedicación a la ficción es posible por participar de un círculo literario cuyo centro estaba fuera del Río de la Plata. Algo similar ocurre con su caracterización como novelista, ya que si bien Gorriti escribió cuentos largos y ciertas ficciones que podrían denominarse '*nouvelles*' –como *Peregrinaciones de un alma triste*, recién de 1876– la primera novela, en una acepción estricta, fue la tardía *Oasis en la vida* escrita a fines de la década del 80, hecho que, más allá de Gorriti, pone de relieve el uso todavía lábil del término 'novela'.¹² En ese sentido, más cerca de la figura de 'escritora de novelas' está Eduarda Mansilla, al menos

representativa, Candido se hace cargo de este proyecto colocándose deliberadamente en una posición 'romántica'. Esta concepción, aunque 'llena de equívocos' como reconoce el mismo Candido, es la que le permite escribir una 'historia de los brasileños en su deseo de tener una literatura'" (ver Gonzalo Aguilar, "Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)", *Filología* (Número especial sobre "Literaturas comparadas", D. Link coord.), año XXX, 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires, 1998).

¹² El uso de la palabra 'novela' es ambiguo en Hispanoamérica y se usa, con bastante frecuencia, para nombrar a los relatos sobrenaturales o "fantasías", es decir que se asimila a todo relato de imaginación, como puede verse, justamente, en el caso de muchas narraciones de Gorriti que hoy decididamente denominamos 'cuento'. Un ejemplo contrario de la inestabilidad del género es que, en los 70, Juan

si se considera que tres de sus ficciones –*El médico de San Luis* (1860), *Lucía Miranda* (1860) y *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869)– son, definitivamente, novelas; pero también en relación con ella habría que hacer ciertas salvedades que advierten sobre las dificultades para hacer ficción novelesca en la Argentina: desde el uso de seudónimos masculinos para escribir sus dos primeras historias, hasta el hecho de residir por largas temporadas en París y publicar allí su última novela, escrita, además, en francés.

En líneas generales, puede afirmarse que, por entonces, las novelas se escriben de manera aislada, que algunas se publican en folletín sin pasar jamás al formato libro y que no responden a un plan novelístico ni a un proyecto a largo plazo. Pero, sobre todo, es preciso destacar que se trata de textos que difícilmente resistan una lectura actual y cuyas tramas son tan precarias como su ritmo narrativo. ¿Quién recuerda hoy la *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla, que recién se publica en libro en 1882, o *El hogar en la pampa* de Santiago Estrada, que él mismo omite de sus obras completas en 1889? ¿Es posible considerar novelas, en el sentido estricto de la palabra, las dos o tres *nouvelles* de tema fantástico escritas por Eduardo Holmberg a fines de los años 70 si, pese a su extensión, solo se publicaron en la prensa, nunca en libro y hasta quedaron incompletas? ¿Cómo recordar, en todo caso, el nombre de algún novelista cuando, en verdad, no lo hubo? Más que una prueba del fallido talento eventual de cada escritor, la debilidad de estas novelas es una prueba de la debilidad del género. Al realizar este rápido relevamiento me estoy refiriendo a los años que van desde 1860 hasta fines de la década siguiente, es decir a los años de las luchas civiles, de la Confederación Argentina, de la reunificación nacional, de la Guerra del Paraguay y de la guerra de fronteras, que son los mismos años en los que se publicaron el *Fausto*, *Una excursión a los indios ranqueles* o el *Martin Fierro*. Y también, los primeros tomos de las historias argentinas

Bautista Alberdi publica *Peregrinación de luz del día*, a la que puede considerarse una novela alegórica, y le pone como subtítulo “cuento”.

de Vicente Fidel López y de Bartolomé Mitre que saldrían completas en la década del 80.¹³

No trato con esto de desestimar la articulación entre narración y nación o –en palabras de Homi Bhabha– la búsqueda de la nación *tal como es escrita*.¹⁴ Por el contrario, esa articulación resultó sumamente eficaz, como bien lo demuestran los ‘grandes relatos’ de las historias nacionales. Más bien, quiero destacar que no fue la novela el género articulador, aunque en algún momento sí se haya depositado en él una buena parte de las expectativas al respecto. A cambio, esa especie de programa romántico que promovía una novela nacional como expresión privilegiada de la civilización –si no formulado como tal, al menos delineado en prólogos y artículos– quedó clausurado. De hecho, las pocas novelas que se escribieron después no recuperan el legado de la generación anterior, no diseñan un proyecto novelístico y tampoco tienen la impronta nacional de las anteriores. En ese sentido, producen una discontinuidad en el género que no es efecto de la afirmación poética de sus autores ni de un recambio estético. Por eso, y dado que tampoco es mi propósito llevar a cabo una tarea de rescate de novelas o autores olvidados, me interesa poner en evidencia el vacío vinculado con la ficción novelesca en la Argentina junto con el señalamiento de que han sido otros los modos de ‘narrar la nación’. Y esos modos fueron los empleados por Sarmiento, por Mitre y por López, los mismos que plantearon por primera vez en el Río de la Plata la importancia de la novela para la civilización de los pueblos.

¹³ Me explayo en la consideración del panorama novelesco del período (publicación de folletines extranjeros y de novelas nacionales; resistencias a la literatura de ficción y ficciones escritas por mujeres, entre otras cuestiones), que acá solo resumo en función de las necesidades de mi propuesta, en A. Laera, “Novelas y poemas...”, op. cit.

¹⁴ Bhabha destaca que “la ambivalente, antagónica perspectiva de la nación como narración establecerá los límites culturales de la nación, de modo tal que puedan ser reconocidos como ‘conteniendo’ umbrales de sentido que deben ser cruzados, borrados y traducidos en el proceso de producción cultural” (ver Homi Bhabha, “Introduction: narrating the nation” y “DissemiNation: time, narrative, and the margins of modern nation”, en *Nation and Narration*, op. cit., pp. 1-7 y 291-322).

Fueron todas estas observaciones las que me llevaron a rastrear los diversos desplazamientos temporales de la fundación del género hasta ver si se encontraba o no, en su momento de emergencia, una articulación eficaz entre novela y nación. Es a partir de tales preocupaciones, y subrayando el marco desolador en el que se instala la ficción en la Argentina, que quiero localizar la irrupción o emergencia del género en la década del 80, cuando –en apariencia repentinamente– se escriben en diez años casi cien novelas.

Novelas del 80: ficciones liminares e identidades en crisis

La década del 80, sobre todo durante sus primeros seis años, es el momento fuerte de *emergencia* del género, en el sentido que le da Raymond Williams para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente”.¹⁵ Se instaura a partir de entonces una continuidad –es decir una sucesión para siempre ininterrumpida en la producción de novelas–, aunque eso no implique perder de vista la heterogeneidad que parece ser constitutiva de esta instancia. Solo provisoriamente es posible agrupar novelas tan diferentes como las de esos años, novelas en cuya diversidad puede leerse no solo la ausencia de un proyecto cohesivo de tipo generacional, por ejemplo, sino, sobre todo, el *background* de debates acerca del género, de disputas alrededor de ciertos objetos narrables y las tensiones provocadas por propuestas que son, en muchos casos, inconciliables. Si tomamos como ejemplo el año 1884, especialmente prolífico, en él

¹⁵ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980 (1977). Es preciso aclarar, como el mismo Williams lo hace, que *lo emergente* no debe ser confundido con lo nuevo, que es más bien una nueva fase de la cultura dominante. Para dar un ejemplo: entre 1888 y 1890 Lucio V. Mansilla escribe en el diario *Sud-América* sus *causeries*, textos que producen el efecto de lo nuevo y que de ningún modo podríamos considerar como emergentes respecto de la dominante cultural. El caso muestra, al mismo tiempo, que las diferencias entre lo emergente y lo nuevo no se definen necesariamente en términos de valor estético sino en las relaciones que se establecen con el conjunto de las expresiones culturales dominantes.

encontramos la publicación de *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, *La gran aldea* de Lucio V. López, *Juvenilia* de Miguel Cané, *Música sentimental* de Eugenio Cambaceres, *Fruto vedado* de Paul Groussac y *Arturo Sierra* de Julio Llanos. De todas ellas, sería paradójicamente la ‘novela autobiográfica’ de Cané la más aclamada por sus contemporáneos, mientras las restantes son objeto de repudio, como *Música sentimental*, o de indiferencia, como *Arturo Sierra*.

No obstante, es en la intersección entre continuidad y heterogeneidad donde emerge el principio que logra hacer, de la novela, un género: la posibilidad de organizar, al menos, dos series en el interior de la producción ficcional del momento. En palabras de Franco Moretti, es en el siglo XIX cuando, al alcanzar la autonomía estética y la influencia social, la novela comienza a comportarse como un género en el sentido fuerte: “reproduciéndose con abundancia, regularidad y sin demasiadas variaciones”.¹⁶ En la Argentina, las dificultades ante las que choca la voluntad de hacer ficción están vinculadas tanto con la heteronomía de la literatura como con el impacto social más inmediato que parecen tener otros tipos de textos y aun de narraciones. Pese a las resistencias del contexto, en los 80 la novela logra una abundancia y asume una regularidad, pero la cantidad de variaciones –entendidas más bien como pruebas, como manifestaciones inaugurales a cargo de los escritores– se combina con el requisito de la reproducción enunciado por Moretti que, en sentido estricto, solo se cumple en el interior de la serie. Serializar, encontrar un principio ordenador de la heterogeneidad y un principio reproductor a partir de variaciones mínimas, tiene dos implicancias: por un lado, la comprobación de la constitución del género; pero también, por otro lado, la

¹⁶ Franco Moretti, “On literary evolution”, *Signs taken for wonders*, London-New York, Verso, 1997 (1988), pp. 262-78. En este artículo, Moretti propone leer la evolución literaria a partir de la dualidad que caracteriza el evolucionismo darwinista: azar y necesidad. Así, encuentra que la multiplicidad en los tipos de novelas propia del siglo XVIII y el siglo XX (es decir a los períodos de génesis y problematización de la novela) se deben al azar, mientras la escasa variación del período fuerte del género, en el siglo XIX, está regida por la necesidad.

posibilidad de visualizar mejor las orientaciones, las exclusiones y los cambios producidos a lo largo de la década del 80 y de confrontar la novela con otros géneros, otros significados de circulación literaria y otras prácticas culturales.

De todas las ficciones escritas a lo largo de la década del 80, las dos series que se organizan son precisamente aquellas que, a mediano plazo, funcionarían como la divisoria de aguas entre formas ficcionales, poéticas y públicos: la novela popular y la novela moderna de la alta cultura. Para su constitución y emergencia, el género requiere de la relación entre reproducción y variedad que surge de la convivencia de ambas series, pero requiere también del telón de fondo en el que se distinguen, y que está dado por una diversidad de propuestas que emparentan la novela con géneros residuales como la crónica de costumbres y las memorias, a la manera de *La gran aldea* o de la misma *Juvenilia*. A diferencia de las restantes novelas de la época, en la novela popular y la novela moderna de la alta cultura la ficción emerge con nuevas formas, con un nuevo tratamiento de ciertos temas, y resulta tan resistente a la naturalización con la cual se borra u oculta la voluntad imaginativa como a la manipulación cultural que las asimila sin más a las instituciones o a la lógica estatal. Por otra parte, es tan notable como sintomático del contexto que, para constituir el género, sea preciso que la voluntad de producir ficción encarne en la largamente frustrada y postergada figura de novelista. Porque, desde ya, no es lo mismo ser un novelista que publicar, entre otras cosas, una novela; así, no diríamos que Lucio V. López se asume como novelista al escribir *La gran aldea* pero sin duda debemos calificar de tal a Eugenio Cambaceres. Las diferencias parecen sutiles y, sin embargo, son centrales para abordar la producción ficcional del período, porque muestran la convivencia de distintas figuras de escritor, la tensión entre modelos residuales y modelos emergentes, y permiten vislumbrar, en el

campo cultural, los contornos todavía difusos de un campo literario autónomo.¹⁷ En el proceso de constitución del género ingresan, por lo mismo, diversos factores definitorios. Por un lado, en las propias novelas, pero también en artículos y en cartas, aparecen diseminadas marcas textuales que se refieren a ese proceso de constitución y que, al mismo tiempo, organizan un aparato crítico que se disputa los textos, los valora y los ordena jerárquicamente. Por otro lado, los novelistas se insertan en el mercado de bienes culturales a través de la prensa que adopta, por medio de la publicación de folletines, de reseñas y de avisos publicitarios, un nuevo papel como administrador cultural.

Ahora bien: ¿quiénes escriben esas ficciones, tan irresistibles para el público, que las transforma en un éxito, como resistidas por la crítica y los letrados contemporáneos?, ¿cómo llamar a esas novelas cuyas ficciones ponen en cuestión los principios de cohesión nacional a través de los cuales la nación podía ser narrada? Los dos *novelistas* del 80, los que construyen una posición específica, son Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres: ellos constituyen el género con sus novelas populares y sus novelas modernas, con sus similitudes, sus diferencias, sus intercambios. Al hacerlo, escriben lo que llamo *ficciones liminares*, es decir novelas en las que se produce ficción en los umbrales de la ficción.

Esto es: lo que caracteriza, antes que nada, a ambos novelistas es que escriben sus primeros textos en una zona fronteriza entre lo real y lo ficcional, en una zona de

¹⁷ A diferencia de lo emergente, pero también de lo dominante, lo residual es —según la distinción de Raymond Williams— aquello que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural”. Un aspecto de lo residual incluye “ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante” que son “vivididos y practicados sobre la base de un remanente —cultural tanto como social”. Este aspecto de lo residual “que puede presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” debe ser distinguido —advirtió Williams— de “la manifestación activa de lo residual [...] que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante”. Para la distinción entre lo emergente, lo dominante y lo nuevo, ver R. Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., pp. 143-9.

negociación en la cual construyen sus representaciones. Porque sus novelas necesitan crear primero un espacio 'preliminar' para constituir desde allí la ficción: negociación de subjetividades 'reales' y ficticias para empezar a narrar, énfasis en el lado referencial de la narración ficcional, nombres reales y ficcionales ubicados en el mismo nivel de la narración, voluntad imaginativa ejercida sobre los materiales 'reales' que ingresan al relato, ya sean los archivos policiales y los relatos orales usados por Eduardo Gutiérrez, o los chismes de sociedad y los personajes de salón convocados por Eugenio Cambaceres. A lo largo de la serie que arman sus textos, y hasta que el fortalecimiento del marco genérico permita su abandono, ese espacio 'preliminar' es permanentemente recordado y olvidado al mismo tiempo, característica esta que hace de las primeras novelas 'ficciones liminares': allí la voluntad imaginativa construye las representaciones desviadas y anómalas de las novelas de Cambaceres y construye los héroes populares de los folletines de Gutiérrez.

En el comienzo de la primera edición de *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas afirma que "la literatura argentina es la historia de la voluntad nacional".¹⁸ Quiero destacar, en esa afirmación, la noción de voluntad, porque es un aspecto generalmente dejado de lado: esa voluntad que guía la conformación de una literatura argentina y que Viñas ubica en la época de Rosas, la misma que parecía ser insuficiente para constituir en los años 50 una ficción nacional, es la que, con otro impulso, otras motivaciones y otros objetivos, emerge en los años 80. Porque también la constitución del género puede leerse como la historia de una voluntad, solo que su impulso colectivo se tradujo en voluntarismo individual y su contenido nacional revirtió en diversas formas de la imaginación.¹⁹ Más todavía: la voluntad imaginativa de

¹⁸ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964, p. 3.

¹⁹ De hecho, una teoría ya clásica del surgimiento de la novela, como es la que propone Ian Watt al ubicar "the rise of the novel" en la Inglaterra del siglo XVIII, se fundamenta en el pasaje de lo colectivo a lo individual, aunque en términos de tradición y experiencia. Según Watt, "desde el renacimiento en

novelistas como Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres produce fricciones respecto de una voluntad nacional para la cual la autoría, la estabilidad y la coherencia son los principios cohesionadores que garantizan el diseño narrativo de la identidad nacional.²⁰

¿Cuál es entonces –me pregunto– la articulación entre la novela y la nacionalidad en esta instancia de constitución y emergencia del género, pero también en esta instancia de reconfiguración de lo nacional en el marco de la consolidación del estado modernizador de los 80?

Si, como dice Flora Süssekind, la figura de autor acostumbra a funcionar como “fundamento y origen de las significaciones de un texto” y la nacionalidad como “prueba y límite para las inquietantes ambigüedades y rupturas de la ficción”, ¿qué lugar ocupan estas novelas que alteran la relación previsible entre el novelista y el tipo de ficciones que produce, a la vez que ponen en crisis toda identidad?²¹ Porque las representaciones de las novelas de Gutiérrez, con sus gauchos criminales convertidos en

adelante, hubo una tendencia creciente a la experiencia individual en reemplazo de la tradición colectiva como árbitro último de la realidad, y esta transición parecería constituir una parte importante del telón de fondo cultural del surgimiento de la novela”. Ver Ian Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London. The Hogarth Press, 1987 (1957), especialmente el capítulo 1, “Realism and the novel form”. Desde una perspectiva que prefiere postular la tematización del pasado en la novela moderna en vez de su abolición, también Anthony Cascardi destaca la importancia de *lo individual* al exponer, vinculada con la autonomía del arte, su teoría de la novela: “La novela le da forma a una amplia gama de expectativas sobre la verosimilitud y el gusto, sobre la naturaleza de los ejemplos morales y el poder transformador del ideal, así como sobre cuestiones sociales y políticas tales como la naturaleza de la justicia, el alcance de la voluntad y la autonomía del individuo en el mundo moderno” (A. Cascardi, “The theory of the novel and the autonomy of art”, *The subject of modernity*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 72-124).

²⁰ De hecho, el recorrido que realicé hasta aquí no pretende establecer una relación entre la producción ficcional de dos momentos clave de la historia argentina, los 50 y los 80, sino hacer notar que la escritura de novelas y la constitución del género han sido sometidas a una naturalización propia de las historias de la literatura, tan proclives a buscar antecedentes, sucesores y periodos de consolidación. Porque así como es cierto que las novelas del 80 entrarán en diálogo con la literatura nacional o se negarán explícitamente a él, también lo es que nunca nombrarán a *Amalia*, que nunca asumirán el legado ‘romántico-nacional’ de la que hasta entonces fue, sin duda, la novela argentina paradigmática. Entre otros, este dato pone en evidencia que difícilmente pueda abordarse la emergencia de un género, o su instancia fundacional, solo en términos de las necesidades ‘nacionales’, como si ellas fueran, o bien su condición, o bien su justificación única. Tan reduccionista sería aislar el género considerándolo parte de una evolución literaria en la cual lo que escapa a su especificidad se convierte apenas en una lista de factores concomitantes, como reduccionista resulta, desde la perspectiva del género, acercarse a él a partir de aquello que no le es específico.

²¹ “Por eso –agrega Süssekind– se usa con tanta frecuencia el epíteto de ‘obra menor’ o ‘poco representativa’ para cualquier texto que, de alguna forma, traiga ‘diferencias’ o ‘discontinuidades’ al

héroes populares, y de las novelas de Cambaceres, con los retratos desviados y anómalos de los miembros de su propio grupo, en lugar de garantizar las identidades nacionales –en términos de clase, de grupo, de diferencia con el ‘otro’–, narran su puesta en crisis.²²

En esas representaciones ficcionales retorna lo liminar: allí están las adulteraciones y desvíos, los monstruos y los criminales, los excluidos y los advenedizos, las adúlteras y las prostitutas... Ese límite, lo liminar, es la zona de un desacomodamiento que se narra como tal entre la realidad y la ficción. Allí no hay garantía de estabilidad ni de cohesión, sino solo desvíos. En ese punto, las ficciones liminares –que son las que escriben los novelistas del 80– se diferencian del resto de la producción de ficción: mientras los otros textos construyen identidades estables (con la ayuda de las memorias, autobiografías y crónicas de costumbres), las novelas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres ponen en crisis las identidades y representan el momento en el que los sujetos han dejado de reconocerse. Si, según la lectura de Doris Sommer, las ficciones fundacionales articulaban novela y nación en los matrimonios heterosexuales y en su productividad sexual, las novelas a través de las cuales se constituye el género plantean lo contrario: están protagonizadas por hombres solos que han elegido el celibato o que se han visto obligados a abandonar su hogar, tratan de matrimonios que caen en la mutua infidelidad y de hijos que mueren o nunca llegan a nacer.

La novela ya no es, como alguna vez se quiso, el equivalente alegórico y totalizador de la nación y sus identidades, sino que opera sobre los restos y los huecos

continuo de una literatura o de una obra aparentemente cohesiva.” Ver Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?. Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 32.

²² Con nuevas connotaciones. con otro sentido, resuena acá, sin duda, aquello que reveladoramente señala Ricardo Piglia en “El matadero” de Esteban Echeverría acerca del nacimiento *como tal* de la ficción: “la ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro” (R. Piglia, “Echeverría y el lugar de la ficción”, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993).

que el estado modernizador de los 80 practica en la reconfiguración de lo nacional. Por eso, si las ficciones liminares son aquellas que constituyen a la novela como género en la zona fronteriza entre lo real y la pura ficción, es porque, sin antecedentes ni genealogía, el espacio de la ficción debe ser inventado en los propios textos para poder contar aquello que los otros géneros y las otras novelas de la época no quieren ni pueden contar. Nada más lejos de las ficciones deseadas, nada más amenazante que ese ocio, exceso o inutilidad con que a lo largo del siglo muchos habían calificado a la ficción, retornando transfigurados: en las figuras desviadas de Cambaceres que alarman a los miembros de la élite o en los gauchos que en los folletines Gutiérrez convierte en héroes populares.

Organización de la tesis

Entre la importante cantidad de estudios dedicados a la producción literaria de la década del 80, son pocos los trabajos sobre Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, así como también lo son aquellos que se interesan específicamente por el surgimiento de la novela en nuestro país. Los pocos abordajes conjuntos que existen sobre la novela argentina son o bien un relevamiento de las ficciones decimonónicas, o bien comentarios de los contenidos y temas en ellas tratados.²³ Frente a esta escasez de abordajes contemporáneos, el intento más completo de sistematización del género sigue siendo el que llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. Pero es Rojas, también, el que plantea ciertos principios de lectura que actualmente se mantienen en tanto supuestos y que es preciso poner en discusión. En primer lugar –y a diferencia de los criterios utilizados para

²³ Esto puede observarse tanto en la crítica argentina como en la crítica estadounidense; ver Myron Lichtblau, *The Argentine novel in the 19th century*, op. cit., y Germán García, *La novela argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952.

organizar los otros géneros literarios—, las novelas escritas durante la década del 80 quedan separadas en dos grupos: uno forma parte de los tomos dedicados a “los modernos”, mientras el otro se encuentra ubicado al final del último de los volúmenes iniciales dedicados a “los gauchescos”.²⁴ La separación es radical, ya que la distinción entre una literatura “alta” y una “baja”, realizada sobre la base de criterios predominantemente temáticos, supera la relación dada por el género y la época. En consecuencia, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres son separados en esta historia debido al asunto que tratan en sus novelas, antes que contrapuestos en función del modo en que se constituye el género. En segundo lugar, ha sido Ricardo Rojas el primero que ha destacado, de entre todos los rasgos de la literatura y los escritores del 80, el fragmentarismo. La característica fragmentaria de la escritura, precisamente, puede ser adjudicada a buena parte de los escritores de la época, pero no a Gutiérrez y a Cambaceres, quienes, pese a la publicación de folletines en un caso y a la inclusión de lo fragmentario como recurso novelístico en otro, conforman con su escritura, a lo largo de la década, una *obra* caracterizada, en distintos niveles, por su cohesividad.

A lo largo de mi investigación intenté superar la separación tajante entre Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, no para proponer un mero comparatismo o una vinculación forzada entre la producción de ambos, sino para poner de relieve los cruces y los intercambios entre las dos propuestas ficcionales en el momento en el que, a través de ellas, la novela se constituye —en un sentido fuerte— como género. Para poder reunir, en confrontación e intercambio de estrategias, a figuras en apariencia diametralmente opuestas y a través de cuya producción defino la constitución del género en la diferencia y encuentro de dos series —la novela popular y la novela moderna de la alta cultura— no solo tuve que poner en discusión ciertos supuestos críticos (la noción de ‘generación del

²⁴ Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.

80', el evolucionismo de Cambaceres, la mera iteración en los folletines de Gutiérrez), sino, antes que nada, cuestionar el carácter *natural* –y siempre a la luz de movimientos de importación– con el que se da cuenta del surgimiento del género en los 80, como si fuera la manifestación lógica y necesaria de una época. En ese sentido, mi objetivo fue relevar las marcas de la voluntad y el esfuerzo que pueden leerse en las novelas –sobre todo las primeras– en esa instancia de constitución, y recuperar también las tensiones, cruces y diálogos propios de ese momento de emergencia.

La propia instancia de constitución de la novela me llevó a organizar esta tesis en dos zonas que, aunque complementarias, responden a dos perspectivas desde las cuales leer la novela en su emergencia como género. Mientras en la primera zona el género es pensado en relación con sus condiciones de producción y con las apropiaciones culturales que se realizan de los textos pero también en su interior, en la segunda zona me detengo en el abordaje de aquello que narran las novelas –las historias que cuentan, la materia narrable– y los modos como lo hacen. Entre ambas zonas, propongo, a la manera de un intervalo que es a la vez un pasaje, un acercamiento a la ficción a través de un conjunto de imágenes diversas y de un despliegue de la novela de la década del 80 en el espacio de la nación argentina.

El primer capítulo está dedicado a la figura del novelista tal como se constituye en los años 80: cuáles son sus propiedades, cuál la posición que ocupa en el espacio social, cuál la que construye en los textos. Planteo allí que los dos novelistas propiamente dichos de la década, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, diseñan dos figuras complementarias que resultan necesarias para la constitución del género. Es a partir del contrapunto, pero sobre todo de los contactos y cruces entre ambos, que propongo un acercamiento a las imágenes de escritor que ellos mismos dan de sí, a las imágenes que de ellos construyen los críticos y, por último, al papel fundamental que

asume la prensa como espacio de publicación, difusión y valoración de las novelas, como espacio administrador de los bienes culturales que adopta, en parte, la lógica del mercado. En tanto representantes de dos vertientes posibles de la emergente figura de novelista, Gutiérrez y Cambaceres definen la adopción de punto de vistas diferenciales de acuerdo con las posiciones sociales de origen –para usar la categoría propuesta por Pierre Bourdieu–²⁵ que ambos ocupan. De allí que enuncie, para el caso de Eduardo Gutiérrez, un punto de vista profesional, que lo liga estrechamente al mercado a través del periodismo y que está regido por la urgencia. En cambio, en el caso de Eugenio Cambaceres me interesa subrayar la tensión entre el énfasis puesto en el ocio y la dedicación continua y casi exclusiva a la tarea de escribir novelas, a partir de lo cual estaría definiendo un punto de vista *amateur* como condición de la escritura ficcional.

En este abordaje conjunto, he intentado, particularmente, salvar el riesgo sobre el que advierte Noé Jitrik en *El 80 y su mundo* cuando observa que “se atribuye a la literatura del 80 lo que corresponde a los hombres del 80 y se la califica o describe como si calificara o describiera lo que estos hombres han hecho hecho en lo económico, lo político y lo edilicio, cuando de lo que se trata es de hallar el punto en el que los sentidos se encuentran sin invadir las especificidades”.²⁶ Efectivamente, la asimilación de la producción literaria a la actividad política de los hombres del 80 es casi una constante en los estudios críticos, de manera tal que se hace indispensable un acercamiento a los textos sin los prejuicios de clase que impiden leer en ellos ciertos contenidos y procedimientos textuales que no pueden explicarse en términos meramente ideológicos. Con este mismo criterio, en los capítulos dos y tres de esta primera parte me centro en la descripción y el análisis de los recursos y operaciones que intervienen en la constitución de la novela y la ficción.

²⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1992).

El segundo capítulo está dedicado a la novela popular con gauchos de Eduardo Gutiérrez, en la que encuentro una primera matriz histórica de la cultura popular masiva. Mi lectura está orientada por la consideración de las dos vertientes de 'lo popular' que convergen en ella: su relación con la popularidad y el éxito que adquieren en la prensa en tanto espacio de difusión, publicidad y distribución, así como sus vínculos con la tradición popular rural en función de una cultura popular urbana, que se está configurando en medio del proceso de modernización. Por un lado analizo, en el marco de la prensa, cómo los folletines se constituyen en la transformación de ciertos géneros periodísticos y en la nacionalización de novelas populares extranjeras. Por otro lado, llevo a cabo una lectura de la relación que los folletines populares con gauchos establecen con la tradición nacional y la disputa de la que participan: la oralidad y la escritura, la gauchesca y la poesía culta de tema rural, el verso gaucho y la prosa folletinesca, cuestiones estas que se vinculan en un movimiento de filiaciones y afiliaciones.

El tercer capítulo se centra en las novelas de Eugenio Cambaceres, a las que denomino 'novelas modernas de la alta cultura' debido su carácter urbano, cosmopolita y a su inclusión en una polémica relativamente transnacional, rasgos todos estos que la ponen en contraste con la novela popular. Por lo mismo, reubico la producción de Cambaceres en el marco de la polémica sobre el naturalismo que, superpuesta en parte a otros debates, se desarrolló en la Argentina a lo largo de la década del 80. A la necesidad de fundar el género de la novela nacional que proclamaban los exilados rosistas en la década del 40, los letrados del 80 responden, en un primer momento, con un pronunciamiento cuyo objeto son las novelas extranjeras que estaban llegando, traducidas, a Buenos Aires y conseguían un éxito que provocaba tanto estímulo como alarma. Solo un par de años después, la polémica se centra en las novelas argentinas,

²⁶ Noé Jitrik. *El 80 y su mundo. Presentación de una época*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

especialmente en las de Eugenio Cambaceres, considerado también como un escritor naturalista. A modo de cierre de la discusión, analizo la participación tardía pero definitoria de Cambaceres en la prensa porteña como espacio del consenso y la consagración que lo convierte en 'novelista nacional'. En resumen, mi planteo es que la novela moderna de Eugenio Cambaceres es adscripta al naturalismo de un modo violento y en el marco de una polémica acerca de los rasgos definitorios de una novela nacional de la que participan distintos agentes e instituciones. A través de las distintas inflexiones de esa polémica no solo puede leerse la producción novelística de Cambaceres y su recepción crítica, sino también la disputa entre poéticas dispares, así como la función reguladora y consagratoria de la prensa porteña de la época en el incipiente mercado de bienes culturales.

No obstante centrarme en las novelas de Gutiérrez y de Cambaceres, he intentado mantener un diálogo fluido con el resto de la producción ficcional de la época (entre otras, las novelas de Lucio V. López, Antonio Argerich y Paul Groussac). Por lo mismo, como pasaje entre la primera parte de mi trabajo (que lee *la constitución del género* en la relación establecido entre texto y contexto) y la segunda (que lee *la constitución de la ficción* en términos textuales), propongo un intervalo que se inicia con un conjunto de imágenes que ilustran el proceso de emergencia de la novela: desde reproducción de diarios y folletos, hasta dibujos, fotos y mapas. Esta apertura del "intervalo" complementa un abordaje en el que pongo en relación las novelas de Gutiérrez y Cambaceres con otras novelas contemporáneas y en el que despliego sus narraciones en una espacialidad urbana y rural a través la cual se proponen distintas configuraciones de la identidad nacional. En ese sentido, las novelas de la época configuran un *mapa* urbano y rural que puede leerse en clave familiar y en clave

nacional porque es allí donde se construyen las distintas identidades (individuales, de grupo, nacionales).

Finalmente, la segunda parte de la tesis está integrada por dos capítulos en los que realizo una lectura de las novelas de Cambaceres y de Gutiérrez, respectivamente. En ellos, propongo un abordaje que pretende revisar ciertos supuestos y postulados de la crítica alrededor de la producción de ambos escritores. El acercamiento a las novelas de Eduardo Gutiérrez y de Eugenio Cambaceres ha estado generalmente regido por ciertas constantes: mientras los folletines populares de Eduardo Gutiérrez han sido relegados al olvido o al rescate historicista y opacados definitivamente por la lectura excluyente de *Juan Moreira* que comenzó a realizarse en las últimas décadas del siglo XX, la producción de Cambaceres ha sido sometida a una jerarquización evolucionista que reniega de *Pot-pourri* para exaltar *En la sangre*.

En ese sentido, la única consideración conjunta de la obra de Gutiérrez es la que hace Jorge Rivera en la biografía que le dedicó al escritor y en su breve ensayo sobre el folletín.²⁷ En la biografía –la única que se ha realizado hasta el momento–, Rivera expone los datos de la vida de Gutiérrez, propone una clasificación de folletines y describe globalmente cada una de las zonas de su producción. Con algunas variaciones respecto de la clasificación realizada por Ricardo Rojas en el capítulo que le dedica en su *Historia de la literatura argentina*, Rivera divide la obra de Gutiérrez en novelas gauchescas, novelas históricas, relatos policiales y producción no folletinesca, y enuncia someramente las características de la novela folletín en general y las leves variantes introducidas por Gutiérrez. Sin embargo, a la luz del cotejo entre los periódicos en los que publicó Gutiérrez sus folletines y las ediciones en libro, es urgente revisar los criterios de esa clasificación y ajustar las fechas de publicación y la cronología. Así

también, es importante avanzar en la problemática de las novelas con gauchos de Gutiérrez en relación con la cultura popular, en función de una lectura que contemple los aspectos textuales particulares y no la mera asimilación al género. En cuanto a las lecturas centradas en *Juan Moreira*, la más relevante es el que ha elaborado Josefina Ludmer. En vez del género o la producción folletinesca de Gutiérrez en su conjunto, Ludmer elige leer la serie inaugurada por *Juan Moreira* y formada por las representaciones periódicas de los personajes realizadas a finales del siglo XIX y durante el XX: la serie del héroe de la violencia y la justicia popular en la Argentina, “serie sinuosa y mutante de prácticas encarnadas en los cuerpos”.²⁸ En la relación que esta teorización sobre la violencia entabla con la constitución de la ficción folletinesca, retorna el fuerte supuesto de que la novela popular puede reducirse a un argumento y un héroe prototípicos. Las principales consecuencias de este recorte del corpus es que la elección de *Juan Moreira* salva del olvido el fenómeno al que dio lugar y en menor medida a su autor, a la vez que ratifica una clausura inicial que afecta a las restantes novelas con gauchos de Gutiérrez, que son fundamentales para potenciar el efecto posterior de la primera.

En cuanto a la figura de Eugenio Cambaceres y su producción novelística, casi siempre se realiza un abordaje desde el naturalismo, es decir desde la novela cerrada y completa, que sería *En la sangre*. Esta lectura, inaugurada por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, parte de un supuesto evolucionista que tiende a leer las primeras producciones de Cambaceres como pruebas o ensayos para su última novela. Lecturas de lo más dispares operan con este supuesto: desde Claude Cymerman,

²⁷ Jorge B. Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; Jorge B. Rivera, “El folletín. Eduardo Gutiérrez”, en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

²⁸ Josefina Ludmer, “Los escándalos de Juan Moreira”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (J. Ludmer comp.), Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994. El artículo, ampliado y reformulado, es la base del capítulo “Los Moreira” de J. Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, pp. 225-300.

quien hace un relevamiento documental de artículos periodísticos y cartas vinculadas con los libros de Cambaceres, hasta el mismo David Viñas, quien lee en el revés del evolucionismo formal el avance de una ideología reaccionaria.²⁹ Si bien el libro de Cymerman es un aporte considerable para la bio-bibliografía del escritor, en tanto acercamiento crítico se circunscribe a realizar una lectura en clave de las novelas, a través de la cual determina las correspondencias entre los personajes de la ficción y los de la realidad, y a relevar en ellas ciertos contenidos y temas que ratificarían el naturalismo hacia el que deriva su autor. Casi en las antípodas de la propuesta de Cymerman, David Viñas también lleva a cabo un abordaje conjunto de la producción de Cambaceres, para describir lo que llama el “naturalismo moral” de Cambaceres a partir de aquellas modificaciones que, desde su perspectiva, constituyen el pasaje que va de las dos primeras novelas a las dos últimas: la disolución del humor, el abandono del lenguaje afrancesado, el traslado del conflicto de la propia clase a los “nuevos” habitantes. Pese a realizar una lectura que da cuenta de la ideología de las novelas y de su autor, Viñas mantiene el mismo supuesto evolucionista que orientaba la lectura de Rojas, solo que operando en el nivel formal así como en el de los contenidos.

Intentando sortear estos supuestos y postulados de la crítica, en la segunda parte de la tesis enunció, tanto en el quinto capítulo, “Adulterios y aberraciones: la sangre y el cuerpo en las novelas de Eugenio Cambaceres”, como en el sexto, “Pasiones gauchas y soluciones políticas en la novela popular de Eduardo Gutiérrez”, un principio de lectura con el que considero puede recorrerse la emergencia del género y la ficción argentina de los 80: la *reproducción*, entendida en sus distintas acepciones y variantes.

El análisis particular de las cuatro novelas de Eugenio Cambaceres está organizado a partir de la categoría de reproducción, en tanto máquina narrativa que

²⁹ Claude Cymerman, *Diez estudios cambacerianos*, Rouen, Université de Rouen, 1993; David Viñas, “Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas”, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos

aparece tematizada en distintos niveles del relato (desde lo formal a lo anecdótico) y a través de la cual se procesa la representación de identidades. A partir de la reproducción leo en las novelas de Cambaceres, de *Pot-pourri* (1882) a *En la sangre* (1887), las representaciones desviadas y anómalas que o bien no han sido analizadas o bien han sido asimiladas sin problematización al verosímil realista. Para abordar esas representaciones propongo la noción de *aberración*, que es tanto el resultado desviado de la reproducción biológica como un núcleo temático que asume en cada novela una forma narrativa particular (fantasías, sueños, juegos, entre otras). En este capítulo, simultáneamente, pondré en relación la novela de Cambaceres con otros textos y discursos decimonónicos con los que dialoga, desde la novela satírica de costumbres de Paul de Kock y las novelas naturalistas de Zola, hasta el discurso degeneracionista del cientificismo y los discursos sobre la inmigración.

Por su parte, en el capítulo dedicado a las novelas populares de Eduardo Gutiérrez propongo la reproducción en tanto condición propia de la lógica folletinesca. Para ello, considero tanto las constantes y continuidades a lo largo de la serie de folletines con gauchos como las variantes irreductibles en las historias y los recursos narrativos que se practican entre el primero (*Juan Moreira*, 1879-80) y el último (*Pastor Luna*, 1885-6). Mi tesis, en relación con esto, es que solo en la dinámica establecida entre repetición y variación se hace posible la constitución de la novela popular con gauchos. Al involucrar aspectos tan disímiles como la copia y la variación, la autonomía y la repetición, la técnica y el relato, la reproducción está en la base del folletín y retorna en niveles que van de la historia a los recursos narrativos y a los efectos sociales y políticos. A partir de esa categoría, introduzco la noción de pasión violenta para abordar la construcción del héroe popular en los folletines, y me detengo después en la soluciones políticas que se configuran en las distintas historias. Por un lado, analizo la

manera en que la pasión se inscribe en el cuerpo del gaucho (como venganza, ostentación o vicio), así como la modalidad que asume cuando se produce el enfrentamiento con otros gauchos o con los representantes de la ley. Por otro lado, articulo esta perspectiva con la consideración los efectos políticos de la novela popular, para la cual el enfrentamiento del héroe con la justicia se entrelaza, según mi hipótesis, con propuestas reformistas que implican tanto una crítica del paternalismo convencional como su reactualización en el marco del Estado modernizador de la década del 80.

Para terminar, retomo alguna de las consideraciones generales desplegadas en la tesis en un breve epílogo, para enunciar algunas conclusiones extraídas a lo largo de todo el proceso de investigación y escritura que me llevó este trabajo, que ahora estoy en condiciones de compartir.

PRIMERA PARTE
LA CONSTITUCIÓN DEL GÉNERO

CAPÍTULO I
NOVELISTAS DEL 80: EL PROFESIONAL Y EL *AMATEUR*

CAPÍTULO 1

NOVELISTAS DEL 80: EL PROFESIONAL Y EL *AMATEUR*

Los hombres de letras no existen aún en nuestro país, y los literatos – entiendo por esto los que casi viven de su pluma– son plantas exóticas en estas regiones, y no ha habido ejemplo de escritor alguno que –sin apelar a la prensa diaria– haya podido vivir exclusivamente de sus producciones, sea que estas revistan la forma de libros, folletos o revistas: de ahí que el *dilettantismo* literario sea la regla dominante, que imprime un carácter peculiarísimo a las obras argentinas, pues son pocos los que –como don Juan María Gutiérrez– pueden considerarse como verdaderos y genuinos literatos, en la más noble acepción de la palabra.

(Ernesto Quesada, “El periodismo argentino (1877-1883)”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, 1883)

En 1880, Eduardo Gutiérrez –proveniente de una tradicional familia de hombres de letras volcada a la empresa periodística– escribió el folletín *Juan Moreira*, del cual se hicieron, enseguida, varias ediciones que superaron los diez mil volúmenes. Con poco más de un año de diferencia, Eugenio Cambaceres –miembro de la más aristocrática élite porteña– publicó en 1882 *Pot-pourri* y vendió tres ediciones que superaron los tres mil ejemplares en casi dos meses, cifra altísima para la Argentina si tenemos en cuenta que Émile Zola comenta que en Francia una buena venta se daba cuando se alcanzaban los tres mil o cuatro mil libros.¹ Con estas publicaciones, se inauguraron las dos mayores polémicas literarias de las últimas décadas del siglo XIX: el moreirismo y el naturalismo. En ellas se establecieron al mismo tiempo posiciones de la crítica y del público, pero, además, se pusieron de manifiesto –en los textos y en el debate– actitudes que cuestionaban la previsible relación del escritor con su grupo social de pertenencia.

Pese a la desproporción cuantitativa –Cambaceres escribió a lo largo de la década cuatro novelas mientras Gutiérrez escribió más de treinta folletines–, ambos se dedicaron, casi exclusivamente, a la escritura de novelas y mantuvieron una producción

¹ Émile Zola, “El dinero en la literatura”, *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, pp. 147-80.

continua y exitosa. Desde el cuarto de trabajo o la ruidosa sala del diario, desde la mansión urbana o rural y la residencia parisina –donde se acostumbra a imaginarlos– fueron, por distintos motivos, un foco de perturbación para sus contemporáneos, hasta la muerte repentina de ambos en 1889 a causa de una enfermedad tan decimonónica como novelesca, la tuberculosis.²

La historia que comienza con la publicación de sus primeras novelas termina cuando, tras su muerte, se inicia una discusión acerca de la necesidad o conveniencia de publicar o no sus obras completas. Negado a Gutiérrez ese reconocimiento póstumo y aceptado para la obra de Cambaceres, culmina así el primer movimiento de cristalización de los lugares que cada uno ocuparía en la historia de la novela argentina: como si solo el conjunto de sus cuatro libros justificara la elección de Cambaceres como “el primer novelista argentino”; como si uno solo de sus relatos, *Juan Moreira*, valiera por las treinta historias que contó Gutiérrez en sus folletines.

Estas coincidencias me llevaron a pensar en otras relaciones –bastante menos azarosas– que había en su trayectoria como escritores y en dos propuestas ficcionales que los distinguían, decisivamente, de los demás hombres de letras de su época. Porque pese a la fuerte diferenciación que de ellos se hizo en el siglo pasado y que la crítica literaria del siglo XX ha heredado, ambos retratos de escritor son un síntoma de las nuevas condiciones de posibilidad del campo cultural argentino en los 80: proliferación de periódicos, aparición de una figura más moderna de editor, aumento del público y especialización gradual de funciones.³ Se renueva y amplía, así, el repertorio de estrategias a disposición de los escritores que, en este primer momento, son

² Eugenio Cambaceres muere el 14 de junio de 1889 y Eduardo Gutiérrez el 2 de agosto de 1889.

³ Para una explicación teórica general sobre estos dos últimos temas, ver la segunda parte, “Sujetos e instituciones”, del libro de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983. Para un análisis minucioso de la constitución del campo intelectual en el siglo XIX, realizado a partir del caso francés, ver Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1992).

intercambiables y provocan entrecruzamientos entre dos series que, en principio, parecen darse la espalda: la novela popular y la novela moderna de la alta cultura.

Posiciones

Casi treinta años después de los lamentos de Vicente Fidel López, frustrado en su vocación, puede diseñarse por primera vez la figura de un novelista moderno y profesional. Para enunciarlo más definitivamente: en la Argentina no hubo novelistas hasta 1880. Las pocas novelas escritas hasta entonces contenían, en su propio seno, la dificultad por construir una ficción y ponían de manifiesto, al mismo tiempo, la ausencia de una figura de escritor que asumiera como desafío personal la constitución del género: casi todas ellas fueron expresiones ocasionales o coyunturales en el interior de los proyectos literarios de sus autores, que en muchos casos estaban subordinados, a su vez, a trayectorias públicas con otros intereses. Frente a la enorme cantidad de novelas escritas a lo largo de la década del 80 (casi cien), son muy pocas, de todos modos, las que contribuyen a la constitución del género, es decir a su emergencia y continuidad, como son pocos también los escritores que encuentran en la ficción la posibilidad de configurar un proyecto literario personal. No obstante, el encuentro sostenido entre el escritor y la ficción resulta sumamente productivo: a través de él logra constituirse, al mismo tiempo, la figura del novelista y el género 'novela'. En este momento de emergencia, la ligazón es inescindible: sin novelistas no hay género.

Mi propuesta de identificar a los novelistas entre los demás hombres de letras de la época pretende subrayar el carácter específico de una producción en la cual radica un principio diferenciador insoslayable para pensar a los sujetos, las posiciones y las

prácticas culturales de la Argentina de los años 80.⁴ En ese marco, es posible reconocer sin reparos que son solo dos los novelistas del 80: Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres. Ambos construyen una posición y una figura posibles para el escritor que se hace novelista: el profesional y el *amateur*; ambos bastan, con sus similitudes y contrastes, para que, a través de sus textos, se constituya definitivamente el género: la novela popular y la novela moderna.

El éxito, imprevisto y muchas veces alarmante, provoca, tras una serie de debates, que la figura del novelista sea reconocida como tal tanto por sus contemporáneos (escritores, críticos y lectores) como por el incipiente mercado de bienes culturales (la prensa y las nuevas casas editoriales). Desde ya, para ser novelista no es suficiente ni la autoproclamación ni el mero reconocimiento de los contemporáneos, pero estas declaraciones no son aleatorias cuando dan cuenta únicamente de ciertas trayectorias y tienen un carácter inaugural; cuando la coincidencia entre la imagen del escritor y la que le devuelve la crítica es problemática y está atravesada por disputas y polémicas; cuando, por último, tienen un efecto fundacional y nacional al mismo tiempo. Entre los primeros gestos textuales de los propios escritores (en sus ficciones, en los paratextos, en la escritura privada) y el reconocimiento generalizado de su condición de novelistas (notas periodísticas, reseñas, artículos críticos), tienen lugar distintas instancias: el pasaje por la polémica entablada por los demás hombres de letras; la lectura retrospectiva de su trayectoria a la luz de la 'obra', y el decisivo paso por la prensa en tanto espacio de publicidad y en tanto modo de intervención en el mercado de bienes culturales.

⁴ En ese sentido, considero que pensar el tipo particular de autonomización que se produce con y en la ficción, permite revisar algunos postulados que producen un efecto homogeneizador sobre la época, ya sea por la lectura unívoca de los textos como determinados por la clase social de sus autores (Viñas), o por los vínculos de los letrados con el estado (Ludmer). Desde ya, no se trata de perder de vista estos aspectos sino de entenderlos como parte de una relación más dinámica y no determinada, para la cual la ficción resulta un principio irreductible. (Cf. David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*,

Eugenio Cambaceres y Eduardo Gutiérrez pasan por todas estas instancias (el éxito, la polémica, la intervención en el mercado, el reconocimiento del público o de la crítica) y tienen las mismas propiedades, solo que en cada caso se combinan de distinta manera y producen distintos efectos. En esas combinaciones se construye lo que llamo la posición *profesional* de Gutiérrez y la posición *amateur* de Cambaceres, posiciones que no se presentan de manera homogénea y sin fisuras, pero desde las cuales es posible asumir puntos de vista diferenciales que orientan el diseño de una poética. Al centrarme en dos figuras de escritor tan disímiles como parecen serlo Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres –según las ha abordado la crítica literaria hasta el presente–, pretendo destacar esas diferencias para, partiendo de la oposición y el contrapunto, poner de relieve la aproximación que hay entre ambos, en tanto *novelistas*, cuando se los considera en el diálogo polémico que entablan con el resto de los integrantes del campo cultural (sujetos: escritores, críticos, periodistas; instituciones: grupos literarios, prensa, editores).⁵

El novelista se define, en la década del 80, a partir de tres propiedades básicas: en primer lugar, la renuncia a cualquier actividad pública estatal (no ser ni funcionario ni diputado ni militar); en segundo lugar, la inversión del tiempo en la escritura (dedicar el tiempo a la narración ficcional); en tercer y último lugar, la continuidad en la producción de novelas (tener una obra). El camino que recorre el novelista se inicia con la renuncia a todo tipo de actividad pública vinculada con el Estado y con la consecuente elección del uso del tiempo disponible para escribir novelas; pero culmina, recién, cuando esa elección se repite hasta convertirse en una actividad distintiva y diferenciada.

Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964; y Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.)

La importancia de lo que llamo *renuncia pública* radica, por un lado, en la sustitución de una opción previsible para la época como actuar en política –ya sea a través de los órganos parlamentarios como Cambaceres o de las fuerzas militares como Gutiérrez– por una opción que entonces solo era apendicular respecto de la actuación pública: escribir ficciones.⁶ El fracaso de la apuesta política por el autonomismo de Eduardo Gutiérrez en 1880, debido a la elección de Julio A. Roca como presidente y a la capitalización de Buenos Aires, es homólogo a la desilusión de Cambaceres en el Congreso a mediados de los 70: en ambos la consecuencia es la renuncia a toda modalidad de participación en la vida política, actitud que los distingue de otros escritores contemporáneos. La carrera de Gutiérrez en el ejército a lo largo de la década del 70, en la cual toma parte de la revolución mitrista del 74 contra Avellaneda y de la guerra de frontera al lado de Alsina, no sería un “paréntesis” a la actividad periodística en la que se había iniciado en su adolescencia –como lo interpreta Jorge Rivera en su biografía–, sino justamente la realización de una de las dos vertientes de la opción previsible para su grupo social de origen en los 70: las cámaras legislativas o la milicia (que se matiza, sobre todo en la etapa juvenil, con la colaboración en la prensa). La nota presentada por Gutiérrez ante la Inspección General de Armas en 1880, por la cual se da de baja del ejército del que se había retirado meses atrás, prácticamente coincide con el enfrentamiento entre los autonomistas liderados por el gobernador de Buenos Aires Carlos Tejedor y el sector representado por el presidente electo Julio A. Roca, enfrentamiento del que Gutiérrez se abstuvo de participar activamente. Si bien, como

⁵ Antonio Candido señaló tres variables de la posición del escritor en la estructura social: la conciencia grupal, las condiciones de existencia que encuentra en la sociedad (por ejemplo, la profesionalización) y el concepto social que otros grupos elaboran de él (ver Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, op. cit., p. 66).

⁶ Con respecto a la función apendicular de la literatura, ver el excelente abordaje que hace Julio Ramos de la “república de las letras” en el siglo XIX en Latinoamérica (J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1989).

dice Rivera, “en este punto muere el soldado y nace el escritor profesional”,⁷ me interesa subrayar que el corrimiento de la actividad política implicado en la renuncia militar no es un dato casual o meramente cronológico, sino que posibilita la reconversión del uso del tiempo que pondrá en práctica Gutiérrez. Ese nuevo tiempo disponible, alejado de la función pública, de la política, de la vida militar, es el tiempo consagrado de ahí en más a la narración novelesca, es la condición para que se llegue a reconocer por su actividad excluyente como escritor y no por la diversificación de funciones propia de la mayoría de sus contemporáneos. Asimismo, la separación de Cambaceres de la vida política asume la forma de una denuncia y una renuncia públicas cuando, en el 74, pide desde su banca de diputado nacional la anulación de las elecciones debido a los fraudes electorales de su propio partido, y cuando, en el 76, deja definitivamente su representación en la Cámara.

El corte entre vida pública y actividad literaria es decisivo en ambos casos porque el abandono de la primera es *anterior* a la opción por la segunda y resulta la condición de un nuevo tipo de disponibilidad. A diferencia de lo que, décadas más tarde, caracterizaría –llegando a ser casi un tópico– las trayectorias de los escritores que logran abandonar el resto de sus actividades porque han comenzado a publicar sus textos y a vivir de ellos, en el 80 –cuando aún no había novelistas argentinos– no se puede ser un novelista si no se ha abandonado la escena de la política. Como si para dedicarse a las representaciones ficcionales hubiera primero que dejar las representaciones públicas (en el parlamento como diputado o en la frontera territorial como militar). Ahora bien: lo que hace que esta característica sea una propiedad constitutiva de la posición del novelista –y no un simple dato biográfico o sociológico– es que, para configurar una de sus imágenes iniciales como escritores, Gutiérrez y

⁷ Jorge Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967. El libro de Rivera es el único abordaje biográfico a la figura de Eduardo Gutiérrez. Pese a las diferencias que tengo

Cambaceres incorporan a sus novelas el corte entre la vida pública de la política y la actividad literaria. De distinta manera y desde sus puntos de vista particulares, ambos dan cuenta, en alguna de sus primeras novelas, de ese corte radical que altera la relación con su grupo.

¿Dónde cuentan los dos novelistas del 80 ese corte? Cambaceres lo hace, en primera persona, en la introducción a *Pot-pourri*, su primera novela de 1882, donde funde la identidad del autor real y la del narrador ficcional, y Gutiérrez lo hace, en tercera persona, en *La muerte de Buenos Aires*, la “epopeya de 1880” en la que narra, en folletín y también en 1882, los acontecimientos de la llamada “revolución de Tejedor” y donde, en sus páginas iniciales, configura una zona ambigua en la que, en tanto autor-narrador, parece fundirse en la subjetividad del personaje histórico al que se refiere. La separación de la escena política es, para ambos escritores, tanto una estrategia pública como textual: vivida como renuncia personal y pública a la vez, es la zona de posibilidad de la ficción y es donde puede empezar a construirse la posición de novelista. De ahí que los relatos sobre la vida política se produzcan en el umbral de la ficción, es decir en una zona de negociación entre lo real y lo ficcional (introducción autobiográfico-ficcional en un caso, crónica novelada en otro), y entre una identidad ‘real’ y una ‘ficticia’.

Que *Pot-pourri. Silbidos de un vago* no lleve nombre de autor, resulta fundamental para leer esa especie de introducción a la novela que hace Cambaceres. Fundida la identidad del autor en el narrador de su ficción a través de la asimilación del anonimato de la novela a la seudonimia sugerida por el subtítulo, la introducción narra el ingreso a la vida pública y su renuncia, en la zona de negociación entre la realidad y la ficción. El narrador-autor cuenta primero su inclinación juvenil al teatro; en segundo lugar, su reencuentro con las expectativas familiares a través de la carrera de Derecho

También Eduardo Gutiérrez, aunque con importantes diferencias, da cuenta de este corte en *La muerte de Buenos Aires*, especie de crónica novelada de los sucesos de 1880 que se desatan por la elección presidencial de Julio A. Roca y que convierten en un enfrentamiento armado la oposición de los autonomistas porteños con el oficialismo.¹⁰ Gutiérrez empieza su novela con una crítica fuerte a Nicolás Avellaneda, presidente entre el 74 y el 80, y con la exposición de cómo se gestó la candidatura de Julio Argentino Roca, que es el jefe del Estado argentino en el momento en que se escribe el texto. Es decir que, en medio de la publicación de sus folletines populares, escribe un folletín que integra la misma serie, en el que narra el último enfrentamiento político nacional, novelándolo con similares recursos (también hay héroes, enemigos, traidores) y manteniendo la tercera persona que caracteriza sus demás novelas. A través de un uso precario del indirecto libre, el narrador-cronista Gutiérrez confunde, sin embargo, su propia subjetividad con la del protagonista de la historia:

Desde aquel día el general Roca meditó, consultó y vio que la cosa no era tan descabellada.

El Presidente, con un talento de Mefistófeles, había despertado en aquel militar sencillo y humilde la ambición más desenfrenada.

Al fin y al cabo, pensaba, ¿no es Presidente él?

¿No subió al poder contra la voluntad de todo el país, que protestó con las armas en la mano?

Al fin y al cabo yo soy un soldado de la Patria, por la que he sacrificado mi juventud.

Esto siquiera constituye en mí un mérito que él no tiene.¹¹

La ambigüedad del fragmento produce un efecto desestabilizador: ¿quién es el soldado de la patria?, ¿quién tiene méritos que el otro no tiene? Como si la subjetividad de Roca

¹⁰ Sobre estos sucesos, ver Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde, *La república conservadora*, t. V, *Historia Argentina* (Tulio Halperin Donghi dir.), Buenos Aires, Paidós, 1995, pp. 69-70, y Mirta Zaida Lobato, "Estado, gobierno y política en el régimen conservador", en *El progreso, la modernización y sus límites*, op. cit., pp. 181-3. En *El 80 y su mundo*, Noé Jitrik recopila un conjunto de interesantes testimonios sobre la llamada "revolución del 80" y su relación con la capitalización de Buenos Aires y la elección de Roca como presidente; entre ellos, hay fragmentos de Juan Bautista Alberdi, Felipe Yofre y el mismo Eduardo Gutiérrez (Noé Jitrik, *El 80 y su mundo. Presentación de una época*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968).

¹¹ Eduardo Gutiérrez, *La muerte de Buenos Aires. Epopeya de 1880* (edición de J. C. Ghiano), Buenos Aires, Hachette, 1959, p. 43, destacado mío.

contaminara la del propio narrador cronista, parece configurarse una zona intermedia entre la realidad y la ficción donde la determinación se pone en suspenso. Porque, efectivamente, también Gutiérrez se considera “soldado de la Patria” (aspecto que manifestará cuando escriba sus *Croquis y siluetas militares*), también ha “sacrificado” su juventud y, finalmente, también cree que todo eso constituye un mérito. Casi se podría leer la propia trayectoria de Gutiérrez *hasta que empieza a escribir novelas* en ese desliz textual. Más todavía: Gutiérrez se separa de la vida política y militar precisamente antes del enfrentamiento e, incluso, a causa del giro que estaban tomando los acontecimientos. En definitiva: narra en tercera persona, pero con deslices que lo implican directamente, los sucesos políticos de los que él decidió no participar. En ese mismo momento, en cambio, Gutiérrez empezó a escribir sus novelas populares.

No aparece aquí, en la instancia ficcional, un tiempo imaginario como en Cambaceres, un salto ‘cronológico’ en el corte entre vida militar y vida literaria. Todo se cuenta en el presente, y la discontinuidad entre la vida militar y la nueva vida (la actividad gubernamental para Roca o la literatura para Gutiérrez) resulta apenas una bisagra que se configura en la confrontación de los dos tipos de presente utilizados: “soy un soldado” / “he sacrificado mi juventud”. La juventud ha quedado atrás en el mismo momento en que se realiza el pasaje (como corte y exclusión o como transformación): todo entre el 79 y el 80. La ausencia de ese tiempo imaginario en el que emerge la ficción se compensa en Gutiérrez por la emergencia y presión de un *tiempo de la necesidad* –con toda la carga económica que no tiene el tiempo del rentista– que orienta y rige su producción folletinesca desde el mismo momento en que se *ha abandonado* la vida militar. Si entre fines de los años 30 y principios de los 50 podemos hablar de una “literatura de la urgencia” marcada por los acontecimientos políticos, que desde la prensa apelaba al ensayo o a la ficción, en el 80 Gutiérrez tiene esa misma premura pero

impulsada por la necesidad económica, que lo lleva, también en la prensa, a ir construyendo una ficción de negociación entre la realidad y la imaginación.¹² A esa necesidad está estrechamente ligada la adopción de Gutiérrez de un punto de vista *profesional* con el que encara la conformación de su proyecto literario.

Pese a las diferencias entre los dos relatos, el de *Pot-pourri* y el de *La muerte de Buenos Aires*, me interesa subrayar un aspecto de estos cortes con la política que es común a ambos: siempre se trata de enfrentamientos políticos ocurridos en la década del 70, especialmente entre 1874 y principios del año 1880, es decir que coinciden con la presidencia de Avellaneda (pese a apoyar a Avellaneda, Cambaceres se opone a su partido en el Congreso y renuncia; pese a no apoyar a Avellaneda, Gutiérrez lo representa en la frontera y después renuncia). En este punto, se produce una importante distinción con otros escritores de la época, como Miguel Cané y Lucio V. López, quienes –en *Juvenilia* y *La gran aldea*– representan las diferencias políticas *de los años 60*, es decir las que corresponden, no al período juvenil posterior al colegio, sino al período de la niñez y adolescencia antes o durante el colegio: representan los enfrentamientos políticos y militares de los 60 a los que los narradores han asistido como testigos (el narrador de *Juvenilia* asiste a la lucha entre crudos y cocidos en 1863, y el de *La gran aldea* a los festejos de la batalla de Pavón en 1861) y también representan esos enfrentamientos como juegos infantiles de los que participan (el narrador de *Juvenilia* en la escuela jugando con sus compañeros; el de *La gran aldea* en su casa jugando a los soldaditos con el sirviente mulato). Se saltean, entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación, por lo tanto, la década del 70, cuando Cané y López se

¹² Para una ampliación del sintagma *literatura de la urgencia* a partir de los textos (fccionales y no fccionales) de las décadas del 40 y el 50, ver Alejandra Laera, “El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*”, en *Letras y divisas* (C. Iglesia comp.), Buenos Aires, Eudeba, 1998.

inician, por distintas vías, en la vida pública.¹³ En cambio –y el desplazamiento cronológico no es menor en función de la constitución del género–, los novelistas cuentan los enfrentamientos políticos y militares *de los años 70*, de los que han participado en su juventud y en los cuales han tenido una representación seria (en el parlamento o como militares); es decir: son enfrentamientos que corresponden a la época en la que ellos mismos intervinieron en la escena política y terminaron renunciando a ella por sus diferencias.

Según Josefina Ludmer, Cané y López –a quienes ubica en el grupo de los “patricios”– narran en sus autobiografías “reales” o “ficcionales” las diferencias políticas y sociales del pasado, mientras convierten las diferencias del presente posterior al 80 en “puramente culturales”: los escritores “despolitizan la escritura” al cruzar ese umbral. Pese a no ser un patricio, también Cambaceres, en la lectura de Ludmer, “en 1880 separa claramente la parte política de su vida, que pone en el pasado como farsa y fracaso, de la parte literaria y ‘teatral’ que es el presente y *Pot-pourri*”.¹⁴ Efectivamente, tanto Cané y López como Cambaceres cuentan las diferencias políticas del pasado en sus textos, pero la manera de hacerlo que tiene cada uno no puede subsumirse en el mismo proceso de “despolitización” (o de “reformulación de lo político”) que implicaría presentarlas como cuestiones simplemente culturales. El hecho de que Cambaceres ubique las diferencias políticas en los años 70 y no en los 60 es fundamental, porque, como no lo hacen ni López ni Cané, vincula directamente esas diferencias con el presente de la escritura. En ese punto, el efecto de “despolitización” se convierte en condición para configurar una zona más autónoma donde se hace posible crear la ficción. Si se lee la representación de las diferencias políticas en el pasado y su

¹³ Basta pensar en *Juvenilia*, donde se narra la experiencia en el colegio entre 1863 y 1869, y se termina contando cómo se retorna en carácter de profesor, y en *La gran aldea*, donde se produce un salto temporal cuando el protagonista está en el colegio.

superación en el presente en términos de la constitución del género, y no solo en función de la relación entre la literatura y el estado de los 80, se ponen de manifiesto distinciones irreductibles en el modo en que ingresa la política en los textos de Cané y López y en la novela de Cambaceres, que son decisivas también al momento de definir sus posiciones como escritores. Mientras en *Juvenilia* y *La gran aldea* la narración de las diferencias políticas en los 60 y en los 80 da lugar a una confrontación de los contenidos y su modo de representarlos pero nunca se vincula con el propio acto de escribir, en la novela de Cambaceres sucede algo completamente distinto. En *Potpourri*, la discontinuidad entre los tiempos no está dada porque se elige hacer un salto temporal que pasa por alto los 70, sino por la renuncia personal datada precisamente en esa década, en la que el autor y el narrador de la novela coinciden. La discontinuidad no es, por lo tanto, meramente cronológica, sino que es el efecto de un relato ficcional y autobiográfico a la vez (el de las “diferencias políticas”) que se constituye en una instancia fundacional de la escritura de novelas. De ese modo, la confrontación entre los años 70 y los 80 pone de manifiesto, antes que un cambio en la representación, un desplazamiento en la posición del escritor que construye, por esa vía, su posición como novelista. En ese sentido –y esto es lo que principalmente me interesa– la posición de novelista de Cambaceres, al igual que la de Eduardo Gutiérrez, supera, en los textos, su posición social, aspecto que los distingue a ambos de sus contemporáneos y sus opciones narrativas.

Eugenio Cambaceres y Eduardo Gutiérrez ocupan los dos extremos de una posición social similar: en el extremo superior, Cambaceres (de origen francés e hijo de estancieros; rentista, abogado y diputado), y en el extremo inferior, Gutiérrez (hijo de una familia criolla y tradicional pero empobrecida y volcada a la empresa periodística;

¹⁴ Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, op. cit. (para las representaciones de los patricios, ver en particular pp. 39-46; para una ampliación de la cita sobre Cambaceres, pp. 50-3).

colaborador en los diarios y militar). Ambas posiciones se caracterizan porque son extremas, liminares y, por lo mismo, móviles: ellos pueden moverse adentro o afuera de la clase social de origen, estar adentro o afuera del grupo de pertenencia, ser excéntricos o populares, y seguir siendo ‘amigos’ de la élite porteña. En esas posiciones liminares y homólogas, Gutiérrez y Cambaceres empiezan a narrar en el límite entre la realidad y la ficción. Es esa capacidad de movilidad potenciada por la renuncia pública la que abre la zona de autonomización donde puede constituirse el novelista y, con él, el género: la novela moderna de la alta cultura y la novela popular, que son las dos posibilidades de la novela nacional de los 80.

Los novelistas por sí mismos: trabajo y ocio

¿Cuál es la imagen que el escritor de novelas construye y ofrece de sí, en cuanto tal, en la década de 1880? ¿Se presenta al público como un profesional o como un escritor de ocasión? ¿Borra acaso los rasgos del ‘novelista’ o los explicita? Por último: ¿dónde diseña su imagen?, ¿en los textos de ficción, en la escritura privada, en textos periodísticos?. Estas preguntas no tienen una única respuesta e, incluso, muchas de ellas resultan difíciles de responder. Sirven, no obstante, como entrada a una lectura más específica de la figura del novelista. Por lo pronto, parto de la premisa de que en el momento de constitución del género y de la posición de novelista, esta última requiere de algún tipo de definición textual: ser novelista no es, en el contexto del 80, ni una figura ni una posición dada, sino que es preciso construirla a través de distintos textos (ficcional o no), ya no solo como renuncia y exclusión respecto de la vida política, sino como principio configurador de una poética. Como corolario de la premisa anterior, cuando un escritor construye su posición de novelista, se redefine en relación con su

grupo de pertenencia, configurando, para ello, imágenes alternativas a las correspondientes a su posición social.

La primera imagen de los dos novelistas argentinos de la década del 80 es diametralmente opuesta: Eduardo Gutiérrez se presenta, por lo menos en sus tres primeras novelas, como *investigador y cronista*; por su parte, Eugenio Cambaceres lo hace, a través del anonimato, el subtítulo y el prólogo “del autor” de su primera novela (*Pot-pourri. Silbidos de un vago*) como un *vago*. Las connotaciones de estas dos imágenes iniciales son fundamentales porque, con ellas, los escritores inician la construcción de su posición como novelistas en relación con su posición social: el investigador-cronista es un *trabajador del periodismo* mientras el vago es un *rentista*. Retorna así otra de las propiedades del novelista: la inversión de tiempo en la narración. Si por un lado esta propiedad se vinculaba con la renuncia previa a la actividad política (la aparición de un tiempo disponible), por otro lado se vincula directamente con su posición social de origen, que lo ubica, en el interior de la misma clase, en el extremo del trabajo o en el de la renta. Estas posiciones sociales, desde las cuales se construye la posición del novelista, se definen por su condición económica y vinculan la entrega de tiempo a la narración con el dinero (perspectiva material en la cual se juega la construcción simbólica de la figura del novelista y se propone un tipo particular de relación entre la literatura de ficción y el mercado). El dinero es un supuesto (para el rentista) y un objetivo (para el trabajador de las letras), pero siempre, en estas combinaciones entre tiempo y dinero, el tiempo del escritor se asocia al tiempo de la narración. Porque en los dos casos, y debido precisamente a sus diferencias, hay una zona en común: la situación de disponibilidad para la escritura en la que se juega siempre algún tipo de recompensa o, en términos de Bourdieu, un “beneficio material” o

un “beneficio simbólico”¹⁵ (que se unirán, al final del recorrido del novelista, en el espacio de la prensa). Así, en estos modos de nombrarse, en estas autoconstrucciones parciales pero inaugurales, Gutiérrez y Cambaceres ya se definen como escritores de novelas a la vez en relación con las condiciones de producción, con el espacio social y con el mercado literario.

Para encontrar la imagen inicial de Eduardo Gutiérrez como novelista es preciso detenerse en sus primeras narraciones para el diario *La Patria Argentina: Un capitán de ladrones en Buenos Aires (Antonio Larrea)* y *Juan Moreira*. Elaboradas a partir de la transformación novelesca de ciertos géneros periodísticos, su proceso de producción marca en profundidad la imagen que da Gutiérrez de sí: la de investigador y cronista. De ahí que la presentación inicial del novelista como figura emergente del periodismo no implique una paradoja y, más bien, remita a una práctica de escritura previamente ejercitada por Gutiérrez, quien ya había sido redactor a fines de los 60 en algunos diarios porteños y que retoma esa actividad, con la misma función de redactor, en *La Patria Argentina*. La superposición entre la tarea como redactor y su incipiente función como folletinista, que se produce a fines de 1879, explica que tanto el diario, a través de sus sueltos periodísticos, como el mismo Gutiérrez, en el interior de sus relatos, construyan la imagen del novelista a partir de la del investigador-cronista. Es entonces, mientras empieza a publicarse *Antonio Larrea. Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, que el diario habla de su “redactor especial” y de las tareas de investigación y los viajes que realiza para recabar información. La caracterización coincide con la que da el propio Gutiérrez en el interior de la narración y, también, con la que dará en *Juan Moreira*. La entrevista a su protagonista, la investigación en el propio terreno de los hechos, la recopilación de testimonios, se exhiben en el texto y constituyen, paradójicamente, el principal sostén de lo novelesco.

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, op. cit., p. 27.

Sin embargo, la imagen de investigador-cronista se complementa con otra, que no aparece explicitada pero puede reponerse considerando distintas instancias de la escritura, y que, gradualmente, se impone a la anterior: el novelista propiamente dicho. En primer lugar, esto se observa porque la insistencia en la caracterización como periodista se debilita hasta desaparecer en los folletines posteriores, como *Hormiga Negra* o *Pastor Luna*, donde los procedimientos periodísticos se borran paulatinamente y los testimonios recopilados aparecen a la manera de historias enmarcadas y anécdotas (la relación entre los testigos y el cronista se desplaza a las relaciones entre personajes). En segundo lugar, porque en el pasaje de la publicación folletinesca al libro, Gutiérrez realiza un trabajo de edición que salta a la vista en el cotejo entre ambos (retitulación y reorganización de capítulos, corrección de erratas, modificación y supresión de fragmentos, entre otros). Cuando Gutiérrez se hace cargo también de las adecuaciones especiales que exige el pasaje al libro, termina de cubrir las tres etapas que atraviesan sus novelas: la preescritura (investigación y recopilación de fuentes), la escritura (ocupar el espacio diario del folletín) y el proceso de edición (el circuito del folletín al libro).

Ambas imágenes, la del cronista y la del novelista, forman parte de la misma construcción, y el hecho de que la que aparece más claramente delineada sea la que vincula la escritura de novelas con figuras propias del periodismo no debe llevar a la suposición de que para ser novelista parecería necesario disimularlo. Más bien, si tenemos en cuenta que estamos hablando de un momento constitutivo, de lo que se trata es de que se acude como primera presentación a una figura disponible (como la del cronista) que, aunque problemática en relación con la literatura, es previamente identificable en el campo cultural. El reconocimiento –en el sentido débil– de la imagen del novelista se busca así en el propio espacio de producción de las novelas (la prensa)

antes de encontrarlo —y ya en un sentido fuerte— en el éxito ante el público que consume los folletines. Por la vía del recurso a la figura del investigador-cronista como trabajador del periodismo, la imagen del novelista aparece, desde el principio, asociada a una profesionalización. Si es la prensa, y especialmente el diarismo, el lugar donde la profesionalización del escritor resulta viable en los 80, en esta caracterización inicial del novelista ya está implícito su perfil profesional, en el cual la dedicación constante a la escritura de novelas se vincula con la participación en el mercado de bienes culturales, donde esa escritura adquiere un valor económico. La producción folletinesca implica la doble faz de la profesionalización: rapidez para escribir, ritmo cotidiano de publicación y edición de los libros, y, como consecuencia, dinero obtenido a cambio de todo ese trabajo ya que, a través del folletín, la escritura de la novela se cotiza en el mercado. Es decir, la posición como novelista de Gutiérrez se constituye con una actitud profesional por medio de la cual participa decisivamente del mercado de bienes culturales.

Ahora bien: esta profesionalización del escritor de novelas modifica notablemente el mapa de alianzas sociales. Por un lado, enfrenta al hombre de letras con sus 'pares', desde el momento en que estos sostienen —al menos hasta mediados de la década siguiente— la separación entre literatura y dinero y entre tiempo de trabajo y tiempo de escritura. Por otro lado, lo identifica cada vez más con los nuevos grupos de lectores (sectores medios y populares) que consumen sus historias mientras estas son escritas. Ese acercamiento se produce por la vía de un éxito que, convertido así en propiedad *sine qua non* del novelista, es también visto como señal de una claudicación y un desvío respecto de las expectativas de su grupo social de pertenencia. Profesional y popular, la posición de Gutiérrez como escritor entra en conflicto con su posición social y con la concepción dominante de la literatura. En el espacio de pocos meses, entre octubre de 1879 y marzo de 1880, Gutiérrez franquea dos límites: primero, el que va del

libro al periódico (como si alterara el circuito tradicional de la ficción, hace del folletín la condición de su escritura); segundo, el que va de la publicación folletinesca a la escritura folletinesca (donde adecua al formato el ritmo de la narración). Si ya la publicación fragmentaria en el folletín es considerada como el primer paso hacia la mercantilización de las letras, la escritura fragmentada de la novela-folletín es la sumisión al espacio mercantilizado de la prensa, donde las 'letras' se encuentran (¡y son legitimadas!) con todos los lectores que los escritores de la élite no desean para sus textos.¹⁶

Existe una famosa carta de Miguel Cané en la que narra la reacción de Eduardo Gutiérrez cuando aquel le solicita a este que le envíe sus novelas. El breve relato, en el que Gutiérrez pide disculpas por las historias que escribe, ha sido considerado generalmente para ratificar el dramatismo de la situación de quien escribe folletines y la conciencia de la poca calidad de sus escritos.¹⁷ Más que esa 'mala conciencia', sin embargo, lo que me interesa es el modo en que Cané presenta su relación con Gutiérrez:

Desde muy jóvenes habíamos sido amigos con Eduardo Gutiérrez. Mi gran amistad con su hermano Ricardo nos había aproximado, y mi viva simpatía por su talento tan original y tan artístico había hecho el resto. Él escribía en *La Nación Argentina* y yo en la vieja *Tribuna*. Más de una vez hicimos campañas juntos para obtener de algún empresario recalcitrante la representación de alguna obra de arte que ansiábamos oír. Recuerdo, entre otras, la perseverante batalla que dimos hasta hacer subir "Fausto" a la escena del Colón. [...]

Después del 80, partí para el extranjero y, luego de una rápida gira por América, se me envió a Viena, donde no pudiendo ocuparme de política, ni de comercio, maté el tiempo escribiendo y publicando dos o tres librillos. Naturalmente, así que iban apareciendo, los enviaba con cariñosa dedicatoria a Eduardo Gutiérrez. En cambio, a pesar de que los diarios me habían informado de la aparición de "Juan Moreira" y

¹⁶ Por supuesto, era frecuente en el siglo XIX publicar las novelas primero en folletín, pero eso no quita la violencia con la que el escritor vive ese tipo de publicación. Así, de hecho, Émile Zola le escribe a Flaubert a propósito de la salida de *Nana* en folletín: "Hágame el favor de no leer *Nana* en folletín: es horrible en folletín, ni yo mismo la reconozco" (14/12/1879; cit. en J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, Genève-Lille, Librairie Droz - Librairie Giard, 1953, p. 35).

¹⁷ Así la lee, por ejemplo, Adolfo Prieto: "Probablemente no se encuentre en toda la historia de la literatura argentina un material que dramatice en forma tan aguda un conflicto de moral profesional como el que Cané recupera de sus recuerdos, ni una anécdota que ilumine mejor sobre las tensiones producidas por el acercamiento súbito de una masa de lectores al reducto hasta entonces privilegiado de la cultura impresa." (Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 103).

algunos otros congéneres debidos a la pluma de Eduardo, nunca llegó a mis manos ninguno de ellos.

Cané cuenta la vida juvenil de Gutiérrez y la suya propia como si fueran la misma historia: relaciones familiares y de amistad primero, colaboraciones periodísticas, campañas culturales que hacían juntos para que los empresarios trajeran compañías de ópera al Colón.¹⁸ De ahí en más, “después del 80” –dice Cané– las historias de vida se bifurcan (y Cané, una vez más, se saltea los 70: pasa por alto la vida militar de Gutiérrez y su propio ingreso a la vida pública): Cané parte al extranjero como diplomático (como representante del Estado) mientras escribe en los ratos de ocio “dos o tres librillos” que oportunamente le envía a su amigo de juventud, quien permanece en Buenos Aires donde escribe los folletines sobre los cuales Cané solo tiene noticias por los diarios.¹⁹

¿Qué es exactamente lo que separa a Eduardo Gutiérrez de Miguel Cané en esta versión condensada que presenta la carta? Que en el 80, el primero sigue en el diario pero ahora escribiendo folletines (haciendo ficción seriada), mientras el segundo se ha instalado definitivamente en el ‘mundo’ como diplomático, como viajero, como literato (y en el ‘mundo’ escribe, en el primer lustro de la década, un libro de viajes y un libro de memorias juveniles). Presionado por la necesidad del presente, en la cual el futuro es siempre inmediato y fugaz (es como un “continuará” permanente), Gutiérrez está simbólica y materialmente atado a la sala de redacción de *La Patria Argentina* y a sus anónimos lectores. En cambio, Cané escribe para matar el tedio de la función pública desde distintos lugares del mundo, resolviendo con la escritura la distancia entre Buenos

¹⁸ Por ejemplo, el *Fausto* de Gounod, que se estrena el 24 de agosto de 1866 en el teatro Colón y en el que se ‘inspira’ Estanislao del Campo, con cuñado de los hermanos Eduardo y Ricardo Gutiérrez, para escribir su *Fausto ‘criollo’*. Los más grandes y los más jóvenes asistieron a esas representaciones: los Gutiérrez, del Campo, Cané, todos juntos en sus palcos aplaudiendo la ópera extranjera que los jóvenes les pidieron a los empresarios teatrales y que uno de los mayores usó para escribir, con la lengua de la gauchesca, el argumento de uno de los clásicos de la literatura nacional.

¹⁹ ¿Por cuáles diarios?, cabría preguntarse: ¿por los diarios argentinos, entre los que no se encontraba, evidentemente, *La Patria Argentina*?, ¿por los diarios extranjeros, y entonces Gutiérrez sería internacionalmente conocido? Más que hablar de Gutiérrez, la frase parece subrayar la posesión y el

Aires, las capitales latinoamericanas y las europeas en el libro de viajes, y también la distancia del presente con el pasado en las memorias. Cané repite en la carta aquello mismo que destaca en el prólogo a *Juvenilia*: escribe contra el *spleen* y para sus amigos, a quienes les envía sus libros desde el extranjero.

El relato de Cané expone dos trayectorias posibles e inconciliables de los hijos de la élite criolla. A través de su contraste, Cané presenta, implícitamente, dos concepciones de la literatura y dos opciones de escritura, y es en aquella que corresponde a Gutiérrez donde se pone de manifiesto la constitución de un espacio propio y de relativa autonomía con respecto a la clase de origen:

En mi primer viaje a la tierra, allá por 1883, la primera vez que me encontré con Gutiérrez, le reproché amistosamente su falta de reciprocidad y le anuncié que pensaba comprar sus libros para leerlos en el viaje de regreso. Fue entonces cuando un poco ruborizado y tomándose la mano, me dijo textualmente: "No le he mandado esos, porque no son para usted ni para la gente como usted. Le ruego que no los lea, porque si lo hace, me va a tratar muy mal. Yo le prometo a usted que así que esos abortos me aseguren dos o tres meses de pan, me pondré a la obra y escribiré algo que pueda presentar con la frente levantada a todos los hombres de pensamiento y de gusto". Dos o tres meses de pan para aquel perfecto bohemio que nunca supo del valor del dinero, ni del tiempo ni del trabajo, era un sueño lucuniano. Puesto en el yunque, en el yunque seguirá hasta la muerte, dejando ese fárrago de folletines, que no he leído, que no leeré jamás, porque son muy inferiores a los que su autor valía...²⁰

La confrontación entre el tiempo de la juventud y el tiempo de la vida seria se resuelve, desde la perspectiva de Cané, en la capacidad individual por realizar una opción acertada. La vida seria, el principio de seriedad o "esa aptitud para ser lo que se es" – podríamos decir con Bourdieu²¹, se resume en la función pública. Por eso, cuando la opción por el periodismo como actividad central ocupa el 'tiempo serio', se la llama

manejo de la información con el que se presenta Cané: lector de libros y lector de diarios (pero no de folletines), siempre al día con la actualidad, ya sea en su país, en Latinoamérica o en Europa.

²⁰ Miguel Cané, "El criollismo" (carta al dr. Ernesto Quesada), *La Nación*, 11 de octubre de 1902, en *En torno al criollismo. Textos y polémicas* (A. Rubione comp.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 231-39.

²¹ Lo serio o la seriedad es la "forma social del principio de identidad que es la única que puede fundamentar una identidad social inequívoca" (ver Pierre Bourdieu, op. cit., p. 32).

‘bohemia’.²² Cané define la bohemia por oposición a todos los atributos de la vida seria: el dinero, el tiempo y el trabajo, de manera tal que le saca a la inversión del tiempo en la escritura de ficción las marcas que lo convierten en un trabajo con el cual se gana dinero. Ve en Gutiérrez al bohemio y no puede ver –su concepción de la literatura no se lo permite– al profesional. Así, Cané construye dos trayectorias: la propia, seria, previsible, social y desvinculada de las cuestiones económicas, y la de Gutiérrez, tensionada entre la bohemia y la necesidad, fallida y negada al reconocimiento social de los pares. Frente al orden de la vida seria del diplomático, la irregularidad y el desorden del folletinista; frente a los “librillos” producto del *spleen* (como la vida seria puede ser aburrida, se trata de convertir ese aburrimiento en un signo de distinción), los “abortos” producto de la necesidad (la irregularidad de la bohemia no es todavía un signo estetizante sino que es una ‘deformación’ de la relación con las ‘bellas letras’).

Resuenan aquí los conflictos que Vicente Fidel López dramatizaba en su prólogo a *La novia del hereje*, cuando narraba otra renuncia: no a la actividad pública sino, por el contrario, a convertirse en novelista. También López, en otro contexto y con otra problemática, enunciaba el principio de seriedad cuando renunciaba públicamente a la novela: “las tareas áridas y serias a que tengo que consagrar las horas activas de mis

²² Vale la pena revisar, entre fines de los 70 y principios de los 80, la bohemia argentina. Generalmente asociada al fin de siglo, a la figura del escritor moderno y profesional tal cual se lo concibe para Latinoamérica (es decir, vinculado al modernismo y a la llegada de Darío a Buenos Aires), es interesante registrar esta otra bohemia porteña (más periodística que artística, más un rasgo juvenil que un ‘estilo de vida’). Martín García Mérou se refiere largamente a ella en sus *Recuerdos literarios* de 1891: “Las comidas de la *Bohemia* hacían las delicias de los propietarios y concurrentes a la *Bodega*. Tenían gratis un espectáculo nuevo y pintoresco; y nosotros, en nuestra fingida petulancia de artistas, hacíamos lo posible para llegar a la *originalidad*, ese *desideratum* de todo romántico de corazón...” Este particular núcleo de la *Bohemia* se desintegró “el día que las necesidades de la vida nos obligaron a separarnos, y despedirnos de los bellos sueños que nos dominaban, para seguir cada cual el rumbo variable de su destino.” (*Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 262). La bohemia es una especie de iniciación y solo se habla de ella peyorativamente cuando se extiende más allá de los límites de la vida juvenil.

días no me dan tiempo para contraerme a revisar esos manuscritos que fueron el fruto espontáneo de aspiraciones literarias que ya tengo abandonadas”.²³

En ese punto donde se tuercen las expectativas de los contemporáneos y donde se revela la posición diferencial respecto de la propia clase, es donde Gutiérrez se encuentra con Eugenio Cambaceres. Y lo hace, como veremos, aunque las cuestiones que plantea su imagen inicial como novelista sean completamente distintas. En sus dos primeros libros, *Pot-pourri* y *Música sentimental*, Eugenio Cambaceres problematiza de otro modo –de un modo ‘no profesional’– la relación entre tiempo y trabajo: borra el nombre de autor y lo sustituye, haciendo del anonimato seudonimia, por “silbidos de un vago”. Lo que me interesa es que la función de ese ‘seudónimo’ no es la previsible, ya que –como lo señalan las críticas que se le hicieron entonces a la novela– el nombre del autor es fácilmente identificable. “El libro aparece anónimo –dice el también anónimo redactor de una de las reseñas–, pero se diría que su autor no pretende ocultarse, puesto que hace un retrato *d’après nature*, colocándose en el *medium* en que ha vivido con tal franqueza, que leyéndolo se puede saber cuál es su nombre.”²⁴ Por lo mismo, es el tipo de reemplazo lo que importa: cómo elige presentarse Cambaceres cuando borra su nombre y lo sustituye por la palabra ‘vago’. Más todavía si tenemos en cuenta que, ya discutida y reconocida su identidad, y después de haber escrito el prólogo a la tercera edición donde busca diferenciarse de su narrador, Cambaceres insiste en su segunda novela, *Música sentimental*, en apelar al anonimato y al subtítulo (la autobiografía del vago es entonces un supuesto y sigue siendo la negociación de identidades a partir de la cual se crea la ficción).²⁵ En ese gesto, repetido cuando ya parece haber perdido

²³ Vicente Fidel López, “Carta-prólogo a *La novia del hereje*”, en Norma Klahn y Wilfredo Corral (comps.), *Los novelistas como críticos*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 35.

²⁴ *s/a*, “*Pot-pourri. Silbidos de un vago*”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, t. V, 1882.

²⁵ A raíz de la presencia del mismo subtítulo (“silbidos de un vago”), el diario *La Crónica*, por ejemplo, llegará a referirse a *Música sentimental* como el segundo tomo de *Pot-pourri*.

eficacia, se ratifica una posición diferenciada para el escritor, quien solo una vez que termina de construirla repone su firma en el lugar del seudónimo.

Casi un hermano descarriado del rentista, el “vago” es la versión desclasada desde cuya enunciación se crea la ficción. Para nombrarse, el escritor elige hacerlo a partir de una figura –entre real y ficticia– que comparte las propiedades del rentista pero tiene otra connotación: además de no ejercer un oficio ni una profesión, el vago es un personaje errante. Esta otra implicancia del término resulta fundamental cuando se pasa, de la introducción a la novela, al prólogo de su tercera edición, escrito a modo de réplica frente a la agresiva polémica desatada por *Pot-pourri*, porque allí esta figura fundante de la ficción se diversifica: Cambaceres, el ‘autor’, se presenta, antes de la escritura, como un *flâneur*, y, después de publicar el texto, como un “pobre diablo”; mientras el primero tiene la rutina de “errar como bola sin manija por la calle Florida”, el segundo “se arrincona” en una esquina para escapar de la “turba rabiosa”.²⁶ Así, la secuencia completa y ordenada de imágenes que se organiza a partir de la acción de escribir la novela empieza con el *flâneur* (en el prólogo), sigue con el “vago” (en el subtítulo) y termina con el “pobre diablo” (también en el prólogo). Por un lado, al vincularse con el *flâneur* por su carácter errante, el vago connota un desplazamiento en el nivel social que complementa el ejercido en relación con el rentista en el nivel económico (en definitiva: tanto el rentista como el *flâneur* deben representarse como “vagos” para que se pueda crear la posición del novelista). Por otro lado, estos desplazamientos culminan cuando, publicado el libro, la figura del vago es sustituida por la imagen aún más devaluada del “pobre diablo” que, a cambio de la novela, parece haberlo perdido todo.²⁷ Lo que tienen

²⁶ Diversas acciones expanden la imagen del *flâneur*: “errar como bola sin manija”, “comer donde me agarrara la hora”, “echar...”, “largarme...” (PP, p. 11). Y, de hecho, para referirse a *Pot-pourri* hablará explícitamente de “la alegre silbatina de un *flâneur*” (PP, p. 14).

²⁷ “Pero, de veras, nunca pensé que les diera tan fuerte y que llegaran hasta desgafitarse, vociferando: *à la garde, au voleur, à l’assassin!* en presencia de un prójimo inofensivo, de un musicante infeliz que se presenta en público con el sombrero en la mano, que no dispara de la justicia porque ni es ladrón, ni es asesino, y cuyo solo delito consiste en haber escrito una farsa, en haber compuesto un *Pot-pourri* en que

en común todas las imágenes a las que apela Cambaceres para nombrarse es que aluden a la *situación de disponibilidad* para la escritura, realizada “entre un bostezo a dos carrillos y un tarro de *caporal*” (PP, p. 12).

Por otra parte, tanto el momento de trabajo como el valor económico del libro están, a su vez, desplazados por el valor simbólico de un prestigio que Cambaceres diferencia del proceso de producción, distribución y recepción de sus novelas. En principio, los “billetes de banco que se ganan sudando” y que una “turba rabiosa” le quiere robar representan aquello mismo que quedaba ‘oculto’ tras el anonimato: “el nombre, la fama, la reputación”. Es decir: se transforma el lucro material en lucro simbólico. Sin embargo, entre la figura del *flâneur* que realiza su rutina por las calles del centro y la imagen del “pobre diablo” asaltado en esas mismas calles hay una ruptura con el pasado en la que se expresa un proyecto de escritura que anticipa la movilidad imprevisible de Cambaceres: el deseo de “cambiar de rumbos” y de “inventar algo nuevo”. El ocio, convertido en condición del tiempo de la escritura pero ya no en su sinónimo, se contrapone así a un trabajo de imaginación que se posiciona frente a la literatura nacional y reflexiona sobre su propia condición. De ese modo, por la vía de la ironía, en los “billetes de banco que se ganan sudando” parecen retornar, enmascarados, el trabajo y el dinero que refieren a la novela en tanto producción y en tanto producto.

El provocativo gesto público de Cambaceres encuentra su momento de repliegue en la escritura privada: “pensamos y sentimos de una manera ab-so-lu-ta-men-te igual”, subraya en una de las cartas que le envía a Miguel Cané.²⁸ La convicción en la pertenencia a una comunidad de pares se riñe, sin embargo, con una opción estética que es rechazada por sus contemporáneos debido a la temática, al estilo y al lenguaje, y cuya

se canta clarito la verdad” (p. 17). Frente a esta representación del escándalo provocado por la publicación de la novela, hay que pensar también en que la figura del vago tiene, en ciertos contextos, una connotación delictiva que en la década siguiente quedaría legislada, de hecho, en la ley de vagancia.

orientación ya se había definido en el corte radical entre actividad política y actividad literaria. Dueño de su tiempo libre, Cambaceres asume una doble posición diferencial: descolocado en relación con los hombres públicos de su clase y separado de los profesionales de las letras por su origen, el punto de vista *amateur* aparece como resultado de la transacción entre rentas y trabajo de escritura. Así, desde su posición de novelista, Cambaceres deja de ser “ab-so-lu-ta-men-te igual” a los hombres de letras como Miguel Cané. El *gentleman*, como lo llamó Cané en la reseña a una de sus novelas, deja de serlo cuando se asume como novelista. La posición del *gentleman*, como la del rentista, se pone en suspenso o debe ser reconfigurada, para construir la nueva posición. En todo caso, como señala Cané, nada de lo que escribe Cambaceres acuerda con su condición de *gentleman*, todo se desvía de las expectativas generadas por esta posición social. Una vez más, y como lo hiciera con Eduardo Gutiérrez, Cané se encarga de indicar el carácter de esos desvíos:

Pero una *falta absoluta de ambición*, que en definitiva es lo único que mueve al hombre, una tendencia disolvente por su mismo exclusivismo a la vida fácil y sin obstáculos han alejado a Cambaceres de una *concepción seria* y elevada del deber moral que tiene todo hombre de usar sus facultades, no al servicio de sus gustos, por delicados que estos sean, sino en la realización de cosas permanentes y útiles a la colectividad. Es ese el error de Cambaceres: no, no es solo al teatro donde lo llamaban sus facultades excepcionales, es a la *vida pública*, es a las dignidades del parlamento, es a la acción misma en el gobierno...²⁹

Cané acude nuevamente al principio de seriedad, asimilado a la función pública y a la actividad gubernamental, para posicionarse él mismo frente a Cambaceres, a quien no es “absolutamente igual”. Cané, el más serio de sus contemporáneos (más que Wilde que escribe relatos de humor y más que Lucio V. López quien llega al patético extremo de morir en un duelo) acusa a los dos novelistas del 80, a Gutiérrez y a Cambaceres –los

²⁸ La carta está fechada el 8 de diciembre de 1882 (reproducida en Claude Cymerman, *Diez estudios cambacerianos*, Rouen, Université de Rouen, 1993).

²⁹ Miguel Cané, “Los libros de Eugenio Cambaceres”, *Sud-América*, 30/10/1885. Reproducido en *El naturalismo en Buenos Aires* (selección, prólogo y notas de Teresita Frugoni de Fritzsche), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1966, destacados míos.

que dejaron de hacer lo que estaba previsto que hicieran—, de no serlo. El mismo Cambaceres se lo hace decir al narrador de su novela en cuanto empieza: “no quiero ni puedo hacer nada serio” (PP, p. 19). Mientras Cané adopta una posición seria desde la cual acumula funciones, actividades y hace literatura, Cambaceres se mueve imprevisiblemente, actúa por sustitución y, como novelista, convierte todas las posiciones en el material simbólico con el que escribe *Pot-pourri*.³⁰ A lo único que no renunciará Cambaceres, en definitiva, es a la escritura de ficción, apuesta que parece encerrarse en la frase final del prólogo: “¿Reincidiré? Quién sabe.”. A diferencia de quienes hacen lo que hay que hacer (como Cané), Cambaceres pone sus facultades “al servicio de sus gustos”. Es decir: *hace lo que se le antoja*.

Los novelistas por los críticos

En uno de los primeros artículos sobre *Pot-pourri*, Pedro Goyena, su crítico implacable, registra en Cambaceres la convivencia entre el *dilettantismo* y un trabajo de escritura que lo pone en cuestión:

¿este *dilettante*, este joven fatigado antes de la lucha, hastiado del placer que ha bebido a largos sorbos, ha tenido la paciencia de llenar cuatrocientas páginas, siquiera sean de un formato pequeño y falaz? Y así es la verdad. Este hombre, que podía repetir la frase del doctor Veron: “carezco de privaciones”, ha connegrecido muchos cuadernillos de papel, ha corregido pruebas, se ha tomado todas las molestias que conlleva consigo el oficio de literato, generalmente desdeñado por los sibaritas. El hastio ha debido, pues, ser muy exigente. Para escapar a él ha sido necesario entregarse a una ruda tarea y pasar por los trámites prosaicos y enfadosos de la tipografía. No lo olvidemos y veamos en ello una lección. Se puede vivir de rentas y corregir pruebas para no morir de tedio.³¹

³⁰ Y también *Música sentimental*: en vez del libro de viajes que escriben López, Cané y Wilde, Cambaceres escribe, desde Europa y contando la relación que con ella entablan los argentinos, una novela. Quizás el mejor ejemplo de esta diferencia sea la figura del *rastaquouère*: protagonista de la crónica costumbrista “Don Polidoro. Retrato de muchos” incluida en el libro de viajes de Lucio V. López, se convierte en el joven protagonista de la novela ‘naturalista’ de Cambaceres. No solo es notable la diferencia entre los géneros sino los efectos de lectura: nadie se ríe del rastacuero de Cambaceres (como sí causa risa el de López), porque se enamora de una prostituta francesa, se enferma de sífilis y al final se muere.

Es el síntoma de una de las concepciones de la escritura de la época que, para desprestigiar a la novela, Goyena recurra a la descripción del proceso material de composición del texto. Se trata de una “ruda tarea”, que comienza con la redacción, sigue con la corrección y termina con el pasaje por la imprenta. Del manuscrito al libro, Goyena completa el circuito de la publicación y lo contrapone –de ahí la pregunta inicial que plantea– a los placeres juveniles del rentista. Esta aparente contradicción, que pone en juego tanto los alcances previsibles de la figura del hastío como las condiciones materiales de producción de una novela, es la operación por la cual Goyena –y su moralizante catolicismo no es menor en este sentido– exhibe al mismo tiempo su desprecio por el oficio del literato y por el ocio del sibarita. También Goyena –y este parece ser un tópico para referirse a Cambaceres– lamenta el desperdicio de talento. Frente a la ausencia de “la fuerza de voluntad necesaria para tomar un rumbo”, el nuevo uso del tiempo disponible que hace Cambaceres es visto como la última autocomplacencia del sibarita. De ese modo, al antojo se le quita lo que tiene de libertad de elección y, peyorativamente, se lo llama “*dilettantismo*”. La afición a la literatura generada desde el punto de vista *amateur* se convierte así en una actitud provocada por carecer de la capacidad suficiente para ejercitarla con seriedad. Si la literatura ha dejado de ser un ‘trabajo’ del espíritu –según la concibe Goyena– es porque el espíritu del autor se ha desequilibrado y enfermado. En la construcción de Goyena, Cambaceres es un excéntrico que ha ido demasiado lejos: ha convertido el ya condenable tiempo inútil del rentista (el “*dolce far niente*”) en un trabajo manual y, así, ha convertido a las ‘bellas letras’ en papeles ennegrecidos. Como si estuviera definiendo el trabajo de Eduardo Gutiérrez, Goyena describe la actividad de Cambaceres y su resultado: *Pot-pourri* solo es una acumulación desordenada de “folletines”.

³¹ “*Pot-pourri – Silbidos de un vago*”, art. sin firma de Pedro Goyena (*La Nación*, 11/11/1882). Reproducido en Fritzsche, op. cit.

Aunque el objetivo de los textos coincida –criticar el libro y corregir los desvíos de Cambaceres– la lectura de Goyena es distinta de la que hará Miguel Cané en 1885 en ocasión de la publicación de *Sin rumbo*:

Enfermo, hastiado, Cambaceres, para distraerse, tomó un día la pluma y al correr, sin pretensión literaria, como si hablara con un amigo, en el mismo lenguaje familiar y criollo, escribió veinte páginas. Cuando miró el reloj vio que había pasado un buen pedazo de tiempo. ¿Quién no vuelve a un remedio que alivia? Al día siguiente escribió otras veinte y al cabo de un mes tenía un libro que tituló ‘Silbidos de un vago’...³²

Coincidiendo con Goyena solo en cuanto a la falta de condiciones literarias del texto, Cané convierte todas las marcas del trabajo en un entretenimiento para combatir el *spleen*, de un modo que –salvada la ironía y la asociación del hastío con la enfermedad– recuerda su propio prólogo a *Juvenilia*.³³ Para Cané, la escritura jamás podría ser concebida como un trabajo porque es un ejercicio del espíritu y no una práctica material. En todo caso, y a diferencia de la estrategia usada por Goyena, el reparo de Cané a Cambaceres pasará por llenar ese ejercicio del espíritu con temas vulgares y prosaicos para el ‘buen gusto’ de los pares. Si para Cané la disipación del *dilettante* puede ser admitida como una excentricidad de la élite, el uso del tiempo libre para escribir novelas que cuentan los chismes de la buena sociedad o describen las miserias del cuerpo implica una concepción de la literatura a la que hay que descalificar. La diferencia irreductible entre idealismo y materialismo, para Cané, es no solo constitutiva de la escena de escritura sino también de la lectura. Ya en 1872, en su artículo “Viejo tema”, presenta una escena que pone de relieve la oposición entre quien lee poesía (y filosofía) y quien lee novelas realistas. Para la recreación de esta última

³² Miguel Cané, “Los libros de Cambaceres” (*Sud-América*, 30/10/85), en *ibid*, p. 72.

³³ Allí, Cané cuenta cómo empezó a escribir sus recuerdos del colegio para mitigar el *spleen* que lo aquejaba mientras cumplía sus funciones diplomáticas en Venezuela y Colombia (ver M. Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Austral-Espasa Calpe, 1950).

situación, Cané presenta a un amigo que dedica su vida a los negocios y que en voz baja le confiesa que, en sus momentos de ocio, lee:

me dijo que tenía una quinta que era su delicia; que allí, cuando se alejaba del bullicio bursátil, cuando se veía desprendido de todos sus vínculos de comercio, se internaba solo con un libro en la mano, y pasaba momentos deliciosos, elevando el alma al cielo de la belleza eterna. Sin embargo, leía a Balzac.³⁴

En el sistema dicotómico de Cané, la mención de Balzac en ese ambiente natural idealizado solo puede irrumpir como una contradicción. La imagen del alma que se eleva hacia el cielo –frecuente por otra parte en Cané– hace esperar la lectura de poesía y no de novelas realistas. Como él mismo lo sugiere, pasar de los negocios a Balzac, “el hombre de las teorías sociales y económicas”, no implica una “transición violenta”. Así, “los estudios de Balzac son el resultado del trabajo continuo, violentando la naturaleza y el espíritu” mientras “la obra del poeta es el reflejo de la inspiración”. Jamás Cané aceptaría, por lo mismo, la insólita recomendación que le hace Cambaceres en una de sus cartas: “escriba romances y haga naturalismo; mal que le pese, ahí le duele...”³⁵

La recepción de la actividad de Cambaceres que hacen Goyena y Cané pone en evidencia, por encima de la disparidad de recursos utilizados, la coincidencia que provoca la figura de Cambaceres como escritor en dos personajes pertenecientes a generaciones distintas y con ideologías diferentes. En ese sentido, el espiritualismo común a ambos, aunque uno de corte católico y el otro liberal, se impone por sobre las diferencias y se convierte en la barrera que los separa de Cambaceres.

Frente a estas concepciones inconciliables de la literatura, de la novela en particular y de la actividad del hombre de letras, se diseña otra, en la cual la materialidad en términos de trabajo y de dinero parece ser no ya una consecuencia sino el supuesto de la escritura. De ahí que la figura de Eduardo Gutiérrez –quien ni siquiera

³⁴ Miguel Cané, “Viejo tema” (1872), *Ensayos*, Buenos Aires, Sopena, 1939, pp. 15-8.

tiene el atenuante de la excentricidad que se le adjudica a Cambaceres— provoque una violencia aún mayor en sus contemporáneos. A su actividad como folletinista se le suma la elección narrativa de historias reales que, al ser noveladas, denuncian abiertamente el orden jurídico y social, responsabilizando al estado, las instituciones y los representantes de la ley y tomando partido por quienes son considerados “gauchos malos”. Ligada al contenido de las historias, la posición del novelista profesional da lugar a una especie de círculo vicioso en el que la crítica encuentra la causa de la profesionalización en los contenidos del folletín y viceversa.

Esta relación, en la que a la vez radica el éxito de Gutiérrez, tiene ciertas consecuencias que explican, en parte, la discusión alrededor de sus novelas. El tratamiento ficcional de los hechos narrados supone una interpretación de la realidad cuya legitimidad ya no está dada por el consenso de los pares sino por la lógica de un relato que, a través de lo novelesco, logra la empatía de los lectores. Lo que en general se dirimía a través del debate político se postula ahora en el interior de la novela. El folletín se convierte en canal de la novela popular mientras interpela al discurso político con sus propias normas y en uno de sus espacios privilegiados de distribución: la prensa. El “diarismo”, cuya función se ha ido modificando considerablemente, resulta sobre todo perturbador cuando se alía con una ficción en la que retornan todos los peligros y los excesos que habían desvelado a los letrados argentinos a lo largo del siglo XIX.

Ernesto Quesada, testigo de la constitución del fenómeno y uno de sus detractores de primera hora, planteará retrospectivamente el dilema en su libro de 1902 sobre el criollismo: “¿Qué llevó a Gutiérrez a semejante rumbo literario? ¿Qué curiosa preocupación de arte o móvil periodístico lo indujo a explotar el género?”, se pregunta. En su lectura, Quesada asume lo que seguía siendo la perspectiva dominante:

³⁵ La carta es del 4 de diciembre de 1883 (reproducida en Cymerman, op. cit.).

A la luz de los cánones literarios, debe reconocerse que aquellos folletines son simplemente 'obra periodística'; vale decir, que están escritos sin especial preocupación del arte, antes bien diríase que adrede y con evidente esfuerzo para que su estilo se acerque a la manera corriente de expresarse y raciocinar, que caracteriza a la clase inferior de lectores a que están dedicados.³⁶

Una de las consecuencias del posicionamiento de Gutiérrez es, entonces, la redistribución de fuerzas dentro del espacio social. La alianza con un público masivo, en el que se encuentra legitimado como novelista, y ya no con los representantes de la alta cultura, con respecto a los cuales ocupa un lugar marginal, profundiza las diferencias iniciales a la vez que le permite construir una posición nueva para el escritor. Como corolario de esta definición de la propuesta narrativa de Gutiérrez a partir del rastreo de las huellas que dejan los lectores en sus textos, resulta adecuada la descripción de Geneviève Bollème: "el vocablo 'popular' es como un golpe doble, que a la vez puede engendrar éxito y olvido [...] Nada más fugaz en efecto que la popularidad. La literatura encuentra que cambia su calidad, la que ella posee del lenguaje, por alguna cosa extraña que la define y la reemplaza: el éxito".³⁷ Efectivamente, Quesada conjura el éxito de los folletines de Gutiérrez relegándolos a un pasado efímero y quitándoles toda cualidad que les dé una legitimación distinta de la popularidad. Esto explica, al mismo tiempo, el hecho de que en un texto de Quesada de 1883 Eduardo Gutiérrez –quien por entonces ya había publicado casi diez novelas– quede fuera de la categoría de 'literato' entendida "en la más noble acepción" del término. Si Gutiérrez, desde la perspectiva de Quesada, podría ser considerado un literato en la medida en que vive de las letras, deja de serlo en tanto carece de *lo genuinamente literario*, es decir de propiedades intrínsecas –llámense

³⁶ Ernesto Quesada, "El criollismo en la Argentina" (1902), en *En torno al criollismo*, op. cit., pp. 103-230.

³⁷ Geneviève Bollème, *El pueblo por escrito*, México DF, Grijalbo-CA, 1990 (1986), pp. 16-7.

estilo, buen gusto, elegancia de expresión— que serían resistentes a la contaminación provocada por los lectores que consumen sus textos.³⁸

Este mecanismo de exclusión es propio de los estudios críticos de la época y, si completamente eficaz en el caso de Gutiérrez, se aplicó también, como vimos a partir de Goyena, de Cané y del mismo Quesada, a las primeras novelas de Cambaceres. Si ambos eran considerados, aunque por distintas razones, escritores de ‘mal gusto’, ¿cómo se practicó una diferenciación interna que permitiera la aparición, hacia fines de 1885, del primer gesto de conversión de Cambaceres en el novelista aclamado de la década? ¿Cómo y dónde juntarlos, para practicar allí una oposición sin retorno?

Observando atentamente *Libros y autores*, la recopilación de ensayos periodísticos que publica en 1886 Martín García Mérou, la ubicación que tienen en él Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres resulta particularmente reveladora, porque muestra a la vez la proximidad y la distancia entre ambos como parte de una operación de lectura. El libro de Mérou está dividido en tres partes: la primera se refiere a “La novela en el Plata”, la segunda es una miscelánea internacional y la tercera está dedicada a las letras en Francia y en Italia.³⁹ La sección argentina se abre con el ensayo “Los dramas policiales”, que en 1881 Mérou había escrito contra los folletines de Eduardo Gutiérrez, y se cierra con el elogioso estudio dedicado a “Las novelas de Eugenio Cambaceres”, escrito en diciembre de 1885. En el medio, hay tres reseñas escritas en enero de ese mismo, que corresponden a *¿Inocentes o culpables?* de Juan Antonio Argerich, *Fruto Vedado* de Paul Groussac y *La gran aldea* de Lucio V. López. La organización, que va de 1881 a 1885, proporciona una nueva mirada sobre la

³⁸ Ernesto Quesada, “El periodismo argentino (1877-1883)”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, vol. IX, 1883.

³⁹ Martín García Mérou. *Libros y autores*. Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1886.

coexistencia de todos estos escritores de novelas.⁴⁰ Ya en 1881 Mérou puede hablar de varias novelas de Gutiérrez y en 1885 puede hacer una retrospectiva de la obra de Cambaceres, cosa que ni en ese momento ni después se podrá hacer de los demás escritores de novela incluidos en el libro. Pero, al abrir y cerrar este conjunto de artículos con la 'obra' de los dos novelistas, Mérou –aprovechando casi a modo de coartada la secuencia cronológica en la que fueron escritos– presenta primero el contramodelo de la novela nacional (lo periodístico, el folletín, lo popular) y proclama al final el modelo original y actual del género (la novela-libro, la alianza entre lo francés y lo nacional). En esta diferenciación retornan y se redistribuyen los mismos ejes dicotómicos que podían leerse en la crítica de Quesada a los folletines de Gutiérrez, pero en tanto integran y enmarcan un conjunto de textos sirven aquí como organizadores de lo que es una descripción incipiente, una protodescripción, de la novela argentina como parte de un sistema literario.

A mediados de la década del 80, cuando Gutiérrez ya ha publicado más de la mitad de su obra y Cambaceres sigue estando en el centro de la polémica sobre la novela nacional, ambos conviven, aunque solo sea provisoriamente, en el espacio de la crítica literaria. En la instancia culminante de sus trayectorias, poco antes de la consagración consensuada de Cambaceres y de la marginación definitiva de las novelas de Gutiérrez, ambos se encuentran más cerca que nunca. Esa convivencia, tan fugaz como sintomática, es el primer paso de una disyunción sin retorno: como si fuera necesario ubicarlos en un mismo espacio, para separarlos irrevocablemente.

El profesional y el *amateur* en el mercado de las letras

⁴⁰ En el tercer capítulo, realizo una lectura de estos artículos en función de la consagración de Cambaceres como novelista nacional.

Hasta acá, podríamos decir que hemos descripto un recorrido simbólico, que si no siempre es el de la consagración, resulta al menos el del reconocimiento de una popularidad. Es precisamente el *éxito*, ese elemento al que los contemporáneos intentan encontrarle alguna explicación y que a menudo es resistido y adjudicado a un modo ingenuo o perverso de leer, lo que permite ver cómo el recorrido simbólico se entrama con un recorrido material, en el cual la dedicación a las letras es recompensada, tanto para el profesional como para el *amateur*, con un dinero entregado a cambio del trabajo. Si una de las propiedades del novelista era la disponibilidad de tiempo, ya fuera para ganar con él dinero o porque se lo poseía previamente, el éxito hace que a la larga el lucro simbólico y el lucro material coincidan. Esa unión se realiza definitivamente a través del mercado de bienes culturales de la década del 80, para el cual la prensa ejercía un papel fundamental. Tanto Eduardo Gutiérrez con sus folletines, de manera condicionada y previsible, como Eugenio Cambaceres con sus últimas novelas, de un modo más independiente pero no por eso menos decisivo, son captados por la prensa. Del folletín al libro o viceversa, los dos escritores recorren el circuito completo, intervienen en el mercado y, en ese pasaje, terminan de configurarse como novelistas. En ese sentido, las trayectorias de ambos escritores se aproximan más que nunca justo en el mismo momento en el que la crítica literaria, de la mano de Martín García Mérou, también los aproxima pero solo para después separarlos totalmente.

Por todo esto, es imposible abordar esta historia de separaciones y desencuentros, sin considerar la instancia en la cual, a través de la prensa, se produce un tipo particular de contacto entre ambos escritores. Este contacto deja ver algunos elementos y estrategias comunes que la mirada crítica convencional que se ha posado sobre ellos no ha podido registrar. Uno de los argumentos implícitos de la división excluyente y jerárquica practicada entre Gutiérrez y Cambaceres se organiza alrededor

de la diferencia entre escritura y publicación folletinescas. Aceptar esa diferencia crucial, sin embargo, a veces provoca importantes malentendidos. Basta revisar el hincapié que generalmente se hace en la distinción entre los folletines populares de Gutiérrez y los textos considerados no folletinescos, *Croquis y siluetas militares* y *Un viaje infernal*, en los cuales se ve una prueba de sus intentos de Gutiérrez por escapar de la lógica del folletín. De hecho, Jorge Rivera, al hacer una clasificación de los textos de Gutiérrez, junta ambos títulos con el rótulo de “publicación no folletinesca” y les dedica un apartado especial donde indica que “pueden ser separados de la profusa bibliografía folletinesca y exhibidos como ejemplos de su habilidad para el cuadro costumbrista”.⁴¹ Una vez más, reponer la situación enunciativa de esos textos provoca algunas sorpresas: lejos de quedar al margen de los condicionamientos periodísticos del folletín, los *Croquis y siluetas militares* son textos periodísticos en su sentido más estricto, son crónicas publicadas en el cuerpo principal de *La Crónica* que conviven no solo con las noticias y los editoriales del diario, sino con otros textos del mismo estilo y distinto tema que escriben otros redactores y que, sin la suerte ‘folletinesca’ que ha acompañado a Gutiérrez, han quedado relegados para siempre a las páginas periódicas. La confusión entre el espacio físico del folletín y la escritura periodística funciona, en esta ocasión, como un falso diferenciador de las opciones de escritura y publicación de Gutiérrez. En cuanto a *Un viaje infernal*, editado póstumamente en libro en 1899, se trata de un folletín publicado, como tantos otros de su autor, en las páginas del diario *La Crónica* en 1884.⁴² A propósito de él, dice Rivera: “libro alejado del patetismo sentimental de los

⁴¹ Rivera hace la siguiente clasificación de la producción de Gutiérrez: novelas gauchescas, novelas históricas, relatos policiales y producción no folletinesca. Como puede observarse, es solo en el último caso donde no respeta la división temática que orienta su clasificación. (Para su análisis de la “producción no folletinesca”, ver Jorge Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, op. cit., pp. 42-44).

⁴² Tanto *Croquis y siluetas militares* como *Un viaje infernal* fueron publicados en el diario *La Crónica*: los primeros, entre enero de 1884 y 1885, de manera no sistemática y en la primera página del diario pero no el espacio del folletín sino en una sección denominada, alternativamente, “croquis militares” o “siluetas militares”; el segundo, en el espacio del folletín, entre el 31 de octubre y el 5 de diciembre de 1884.

folletines, es, en general, impresionista y travieso”. Es sintomático cómo Rivera puede leer en *Un viaje infernal* un aspecto distintivo del texto solo tras haberlo separado del resto de la producción de Gutiérrez. Así, lo “impresionista y travieso” del libro se convierte –y aquí es donde retornan los pruritos que impiden la lectura de las novelas de Gutiérrez– en un argumento que subraya la jerarquía entre lo folletinesco y lo no folletinesco. Que *Un viaje infernal* haya sido un folletín –y no un ‘libro’, como lo clasifica Rivera– no es tan importante, a mi entender, como dato bibliográfico en sí mismo, sino como índice de los supuestos de lectura que operan en la crítica. En todo caso, habría que pensar que, publicado póstumamente, ese folletín ‘diferente’ no logró pasar al libro como sí lo hicieron aquellos que fueron escritos –también en palabras de Rivera– con un “patetismo sentimental”.⁴³ Por último, es preciso destacar –corrigiendo todas las clasificaciones de su producción realizadas hasta ahora– que Gutiérrez *nunca* escribió ningún libro que no fuera pensado primero para ser publicado en un diario.

Asimismo, se ha negado, general y convenientemente, el ingreso tardío pero definitivo de Cambaceres a la prensa. Sin embargo, Cambaceres tuvo varias vinculaciones con ella: primero, con el avance realizado por dos diarios porteños tan distintos como *Sud-América* y *La Crónica* de algunos capítulos de su novela *Sin rumbo*; después, con la publicación en folletín de *En la sangre* que hizo *Sud-América* y los avatares propios de una distribución de ese tipo. Es decir que Cambaceres, de las cuatro novelas que escribió, publicó dos, una parcialmente y otra de forma íntegra, en distintos diarios, y recibió dinero por ellas. ¿Por qué pensar que el pasaje por la prensa, que deja reconocidas marcas en los folletines de Gutiérrez, no es problemático respecto de

⁴³ De *Un viaje infernal* llega a decir Rivera que es la obra “en que se evidencian con más nitidez la vena y la eficacia satírica de Gutiérrez”. Sin embargo, ¿quién preferiría –aun hoy– el previsible e inocente viaje de La Rioja a Buenos Aires que realiza el narrador con sus circunstanciales compañeros, y cuyas “infernales” aventuras son pasar un día de hambre, dormir mal y encontrarse con algunos personajes estafalarios (que parecen anticipar malamente a los de Payró), frente a *Carlo Lanza*, novela con altibajos

Cambaceres? Desde ya, no se trata en absoluto de la misma situación ni del mismo tipo de huellas, pero reponer esos lazos que han sido prolijamente borrados por la crítica del siglo XX –heredera de muchos de los prejuicios decimonónicos– permite completar el diseño de una figura de escritor que parecía estar más allá de las prerrogativas del mercado.

Ya en 1883, Ernesto Quesada señala, al tiempo que detecta que no hay verdaderos literatos en la Argentina, que “el periodismo es un poder verdadero en la República Argentina” y, tras diferenciar el diarismo de las publicaciones periódicas, subraya la compensación económica que reciben sus colaboradores.⁴⁴ Al funcionar como la fuente de ingresos más importante que se presenta para los escritores, la prensa diaria es la primera salida profesional de los hombres de letras, y los diarios que contratan a sus colaboradores (periodistas, cronistas, escritores) ponen especial énfasis en ese aspecto de su participación. De hecho, la transformación que se produce por entonces en la prensa, y que afecta y redimensiona el exiguo mercado del libro, tiene consecuencias fundamentales para los escritores. Entre todos los cambios, hay que registrar dos de carácter general: por un lado, el que va de la suscripción a la venta de números sueltos (sistema inaugurado en 1867 y usado generalmente por los vespertinos), y por otro, la importancia creciente del aviso como principal fuente económica por sobre la cantidad de ejemplares vendidos.⁴⁵ Estas dos modificaciones

a lo largo de sus casi seiscientas páginas pero que, como “drama cómico”, según lo clasificó su autor al publicarlo en el folletín, logra ser descaradamente satírico?

⁴⁴ Ernesto Quesada, “El periodismo argentino...”, op. cit. Tanto este artículo como “El periodismo argentino en la Capital de la República” (en *Nueva Revista de Buenos Aires*, t. IX, Buenos Aires, 1883) son los primeros intentos por sistematizar el estado de la prensa argentina y su crecimiento en los años 80.

⁴⁵ Dice Quesada: “Las empresas han tomado un desenvolvimiento extraordinario, y el personal empleado en la redacción de un diario es hoy día competente y numeroso, pagando fuertes sueldos a distinguidos literatos extranjeros para que envíen regularmente correspondencias políticas o literarias. Rivalizan verdaderamente los diarios en este progreso, siendo el público quien sale ganoso, y las mismas empresas, gracias a una hábil dirección económica, compensan y superan aquellos sacrificios con el desarrollo, mayor cada día, que están dando a la publicidad, lo que les produce pingües rentas y atienden las necesidades generales del público, cuidando esmeradamente de la parte comercial, noticiosa y literaria, sin dar a la política aquella absorbente preeminencia de que gozaba antes.” (E. Quesada, “El periodismo argentino”, op. cit., pp. 82-3).

redundan en la baja de precio de cada ejemplar y también en la creación de nuevas estrategias para atraer al público. Un buen ejemplo de estas estrategias de promoción son las ilustraciones que acompañaron por lo menos cinco de las entregas de *Juan Moreira* en *La Patria Argentina*, representando las escenas más importantes de la vida del gaucho. “Será el primer ejemplo de folletines ilustrados, en los diarios de América, por lo que verán nuestros lectores que no omitimos nada en su servicio”, proclama un suelto del sábado 6 de diciembre. Al día siguiente, sale la primera de las ilustraciones dibujadas por Clerice y grabadas por Supot: un estilizado Moreira aparece en primer plano, siguiendo con su mirada la huida de los restos de la partida policial a quien termina de vencer en la lucha.⁴⁶ A su vez, cuando un aviso promueve la venta de la segunda edición de la historia en forma de folleto, mencionará la incorporación de nuevos grabados y reproducirá una ilustración de Moreira a caballo. En ambos casos, al hincapié en las ilustraciones se le suma la insistencia en que ese nuevo servicio no influye en el precio de los ejemplares del diario.⁴⁷

Ahora bien: en esta instancia de transformaciones de la prensa, los diarios crean y apelan a un repertorio de estrategias intercambiables. Esa indiferenciación, propia de los momentos de cambio, hace que las divergencias en los contenidos periodísticos determinen u orienten el perfil del diario y de sus lectores, mientras las estrategias más específicas del mercado son compartidas por diarios en principio distintos como *La Patria Argentina*, *La Crónica* y *Sud-América*.

⁴⁶ El suelto mencionado es “Nuestras ilustraciones” (*La Patria Argentina*, 6/12/1879). Es interesante que el dibujante Carlos Clerice y el grabador Supot sean los mismos que hicieron las diez ilustraciones de *La Vuelta de Martín Fierro* para la cuidada edición de La Librería del Plata de 1879.

⁴⁷ Ya antes de comenzar la publicación de *Juan Moreira* empieza a aparecer este tipo de anuncios: “Esta historia será ilustrada con el retrato de aquel gaucho novelesco y otros grabados que hemos mandado a hacer, tomando por modelo los hechos más culminantes de su vida./ Avisamos a nuestros lectores que, a pesar de los grabados, *La Patria Argentina* no valdrá más de un peso, lo que prevenimos para evitar cualquier especulación de los vendedores.” (*La Patria Argentina*, 26/11/79). Como vemos, la relación entre costo y precio del diario que menciona la nota apunta a la captación del público y pone en evidencia a los mediadores entre el periódico y sus lectores, a la vez que utiliza, para ello, una estrategia típica de la prensa popular.

Tal vez lo único que tenían en común los tres diarios era que ninguno de ellos era considerado un “coloso del periodismo”, como llama Ernesto Quesada a *La Nación* y a *La Prensa*. Las diferencias, en cambio, son muchas. Tanto *La Patria Argentina* como *La Crónica* fueron dos emprendimientos familiares de los hermanos Gutiérrez, que si bien desde hacía tiempo estaban volcados a la empresa periodística, recién ahora están completamente a cargo de los diarios.⁴⁸ En cambio, *Sud-América* es lo que Tim Duncan denomina un “diario político”, es decir creado especialmente con esa función, en este caso promover la candidatura de Miguel Juárez Celman a la presidencia por parte de un grupo encabezado por Carlos Pellegrini y Lucio V. López. Claro que si el éxito de la propuesta política de *Sud-América* se pone en evidencia en la elección de Juárez Celman como presidente y revierte en la duplicación, para 1887, de los dos mil ochocientos ejemplares con los que se inició, también se manifiesta en el hecho de que su existencia termina en 1892, tras una accidentada supervivencia a la caída de Juárez Celman.⁴⁹

Esta orientación implica una nueva diferencia con los otros dos diarios, ya que *La Patria Argentina* sostiene desde su aparición en enero de 1879 hasta 1883-4 una política de oposición frente a la capitalización de Buenos Aires y el gobierno de Julio A. Roca, pese a ser también de tendencia liberal. La fecha en la que el diario comienza a cambiar su orientación política para acercarse al roquismo coincide con el alejamiento de Eduardo Gutiérrez, quien se pone entonces al frente de un nuevo periódico: *La Crónica*. Según Claudia Roman, *La Crónica*, cuyo primer número es del primero de octubre de 1883, fue uno de los “experimentos periodísticos más audaces y estrafalarios

⁴⁸ Para un acercamiento a la familia Gutiérrez, su organización como empresa periodística y una comparación con otras familias de “periodistas”, ver Claudia Roman, “La prensa periódica, de *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)”, en Julio Schwartzman (comp.), *La lucha de los lenguajes, Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik dir.), t. II, Buenos Aires, Emecé, en prensa.

de su época”.⁵⁰ Esto se debe a que, a diferencia de los diarios políticos como *Sud-América* pero también del autonomista *La Patria Argentina*, en él la política no ocupa un espacio central. De hecho, no se la puede adscribir claramente a ninguna de las tres secretarías de redacción que poseía el diario: periodística, literaria y científica. Esta especialización, asimismo, resulta otro de sus rasgos innovadores, ya que anuncia, en cierto modo, la división en secciones que más tarde caracterizará a los periódicos. En *La Crónica*, por lo pronto, las notas editoriales tratan cuestiones literarias y científicas, en lugar de los previsibles temas políticos. Al operar “por fuera de un aparato partidario preciso” –explica Roman–, su apuesta ya no radica en formar una opinión política partidaria sino en promover un nuevo tipo de lectura del periódico y una nueva relación de este con su público. Este desafío deja en el diario marcas formales: *La Crónica* posee grandes titulares que estimulan la lectura en tanto “actividad de aceleración intencional”, casi como si prefigurara al lector moderno de diarios, que elige, entre toda la información desplegada en sus páginas, aquella que desea leer.

Las innovaciones de *La Crónica* lo distinguen tanto de *Sud-América* como de *La Patria Argentina*, que tenían el aspecto frecuente en ese entonces. Este último, por ejemplo, era similar en el formato a la mayoría de los de su época: constaba de dos hojas divididas en siete columnas en donde se distribuía de manera casi indiferenciada la información; al pie de la primera página se encontraba el espacio del folletín, y generalmente, las dos últimas páginas estaban dedicadas a los anuncios publicitarios. Pese a las similitudes formales entre *La Patria Argentina* y *Sud-América*, el contenido periodístico –orientado por sus tendencias políticas– era bien distinto, así como el tipo

⁴⁹ Para una exposición detallada de las vicisitudes que atravesó el diario en sus últimos años de existencia, ver Tim Duncan, “La prensa política: ‘Sud-América’, 1884-1892”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

⁵⁰ Claudia Roman, “Letra de imprenta. La novela del periodismo porteño en *La Crónica* (1883-1886)”, ponencia leída en el *II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 18 al 20 de octubre de 2000 (mimeo). Sigo, para el análisis del diario, la caracterización del mismo que realiza Roman en su artículo, el único existente, hasta el momento, sobre *La Crónica*.

de preocupaciones que se ponían de manifiesto en sus editoriales y en las notas. Adolfo Prieto señala que *La Patria Argentina* era semejante a los “buenos órganos de prensa en circulación” y que apuntaba a sus mismos registros y modalidades, destacando que compartía las bases del periodismo moderno que comenzaron a ensayarse por entonces.⁵¹ Sin embargo, la clase de público que por entonces convocaba el autonomismo porteño –incluso aún después de su derrota en 1880– tenía matices diferentes, populares, en relación con la élite que adhirió primero al roquismo y más tarde al juarismo. Asimismo, si bien es cierto que tampoco la presencia del folletín lo distinguía de otros diarios, ese aspecto resulta particularmente ilustrativo al considerar el tipo de historias que allí se publicaban: “dramas policiales” o “dramas del terror”. En todo caso, el carácter de *La Patria Argentina* se aproxima a ese sentido intermedio de lo popular que propone Raymond Williams para pensar la relación entre la prensa y la cultura popular en el siglo XIX: “una hábil y vigorosa combinación de actitudes políticas generalizadas con el establecido material de lectura popular sobre crimen, escándalo, romance y deporte”.⁵² Esto es: una condición popular que no remite exclusivamente a las tendencias y actitudes propias de la prensa política, y que no se define tampoco solo en términos de mercado, según sucedería en las primeras décadas del siglo XX con la profundización de la vertiente escandalosa del material ofrecido al público para su entretenimiento.

En lo que hace estrictamente a la presencia del entretenimiento en los periódicos, se revela otro aspecto que *La Patria Argentina*, *La Crónica* y *Sud-América* tenían en común: la presencia del folletín y la publicación preponderante, en ese

⁵¹ Según Adolfo Prieto, la imagen populista de *La Patria Argentina* con la que erróneamente se describe al diario proviene –desde su perspectiva– de las expresiones vertidas recién en 1902 por Ernesto Quesada en *El criollismo en la literatura argentina*, y fue repetida por Felipe Martínez, tres años después, en *La literatura argentina desde la conquista hasta nuestros días* (Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 100).

espacio, de novelas argentinas. Esta práctica, inaugurada de manera sistemática por *La Patria Argentina*, pasa a *La Crónica*, donde la misma se profundiza, pero es también adoptada, con variantes e intermitencias, por *Sud-América*. Una somera comparación entre las novelas argentinas publicadas en estos diarios resalta, justamente, sus diferencias. Por lo pronto, en *La Patria Argentina* salieron sin interrupción hasta 1883 los folletines populares de Eduardo Gutiérrez, cuyo éxito permite vislumbrar los diversos tipos de lector que los consumían y cuya negativa recepción por parte de la crítica ocasiona una polémica que afecta a su autor e involucra decididamente al diario. A su vez, cuando Eduardo Gutiérrez se aleja de él para liderar *La Crónica*, el espacio del folletín seguirá presentando algunas de sus colaboraciones pero sobre todo novelas escritas por Julio Llanos y Rafael Barreda, quienes con menor fortuna intentan reemplazar la figura de Gutiérrez. De hecho, mientras en 1884, para dar un ejemplo, *La Patria Argentina* termina de publicar *Dominga Rivadavia* —y su continuación *Infamias de una madre*— de Gutiérrez y empieza a publicar *Ofelia* (después titulada *Arturo Sierra*) de Julio Llanos, el recién creado *Sud-América* publica *La gran aldea* y *Fruto vedado*, respectivamente de Lucio V. López y Paul Groussac, quienes eran encargados de la dirección literaria del periódico.⁵³ El contraste es más que evidente: ni el origen de los autores ni el contenido y la estética de las historias son homologables, así como hay disidencias en el público al que se dirigen. A la luz de las enormes influencias del *roman-feuilleton* en la prensa francesa decimonónica, cabe pensar que no solo las posiciones políticas de un diario sino también el tipo de historias narradas en los folletines rioplatenses diversifica, si no es que llega a cambiarla, su orientación. En ese sentido, las pequeñas novedades introducidas por *La Crónica* —esto es: el predominio de

⁵² Raymond Williams, "The press and popular culture", *Newspaper History: from the 17th Century to the present day*, London, Constable, 1978, pp. 41-50.

⁵³ Paul Groussac narra su vinculación inicial con el diario y su alejamiento al año siguiente, por razones políticas, en *Los que pasaban* [1919] (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 114-8).

las cuestiones literarias— le permiten mayor capacidad de variación. Desde el comienzo, *La Crónica* publica continuamente los folletines populares de Gutiérrez —y aun dos a la vez—, pero al mismo tiempo no solo saca reseñas de todas las demás novelas sino que presenta, en sus mismas páginas, adelantos de historias tan diferentes a las de Gutiérrez como *¿Inocentes o culpables?* o *Sin rumbo*.⁵⁴

En definitiva: si las tendencias ideológicas y los contenidos periodísticos producen las distinciones entre *La Patria Argentina*, *La Crónica* y *Sud-América*, los recursos utilizados son parecidos: en los tres hay folletines y novelas argentinas, los tres apelan a campañas de publicidad para llamar la atención de los lectores, los tres no dudan en apelar a la injuria con tal de superar a sus competidores. Es en ese sentido que, por sobre las diferencias, las estrategias vinculadas con la ampliación del mercado periodístico son comunes e intercambiables: el ‘distinguido’ Lucio V. López apela al mismo repertorio de recursos que el ‘popular’ Gutiérrez. Son precisamente estas estrategias impulsadas por el mercado las que provocan los primeros cruces y contactos entre Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, sobre todo cuando este último es captado por la prensa en la segunda mitad de la década de la década del 80.

La publicación de novelas argentinas, asimismo, tiene dos consecuencias que se vinculan directamente con la figura del escritor de novelas: la primera remite al modo de circulación de las historias y su alcance; la segunda es la ramificación de algunos diarios, como *La Patria Argentina* y *Sud-América*, en empresas editoriales. En primer lugar, el diario se erige en distribuidor del folletín no solo en el espacio de la capital donde circula, sino en distintas ciudades del interior del país —ya que vende el permiso de reproducción de las novelas a los diarios de provincia— e incluso en el exterior.⁵⁵ El

⁵⁴ Retomo extensamente esta característica, en relación con Cambaceres, en el tercer capítulo.

⁵⁵ *Sud-América* le vende los derechos de publicación en folletín al diario *La República* de Montevideo, empresa que paga por esta operación comercial la alta cifra de 3000 nacionales oro (“Noticias. 3000 patacones por una novela”, *Sud-América*, 19/8/1887, p. 1, col. 5.).

diario es propietario de los derechos de la obra, ya sea porque ha contratado a un folletinista, como es el caso de Gutiérrez en *La Patria Argentina* y *La Crónica*, o porque le ha comprado los derechos al autor, como hace *Sud-América* con Cambaceres cuando publica en folletín *En la sangre*. En segundo lugar, y a modo de extensión del paso anterior, el diario se hace también en algunos casos empresa editorial. Esto sucede con *La Patria Argentina* entre 1880 y 1884, cuando publica primero en el folletín y después en libro las novelas de Gutiérrez, pero también es lo que sucede con *Sud-América* cuando compra la última novela de Cambaceres. Esta diversificación de ciertos diarios es fundamental para entender el otro cambio que afecta la relación entre novelista y mercado, tal cual lo explican Altamirano y Sarlo:

El escritor moderno no se conecta directamente con el mercado, sino por intermedio del editor, el empresario que sustituye al librero, asumiendo la tarea de la edición del libro encarada como una rama de la producción general de mercancías. El editor se convierte en una figura clave en el funcionamiento del campo literario, dado que no actúa como mero intermediario entre mercado y escritores, sino como agente activo de esas relaciones...⁵⁶

La doble función del diario como distribuidor del folletín y del libro es la bisagra de esta modificación operada en las casas editoriales. Editores como Tommasi y Maucci, que publican las novelas de Gutiérrez una vez que este abandona *La Patria Argentina* y pasa a *La Crónica*, ya venían publicando en el país, pero ahora lo hacen de otro modo: a una escala mayor y con un recorte distinto del público, en el que ganan importancia las capas medias y populares de lectores que son producto de las campañas de alfabetización. Pero es ese momento efímero en el que el periódico se convierte en casa editorial el que me interesa. Entonces, el periódico asume todas las funciones del circuito de distribución por el cual el novelista se vincula con el mercado: anuncios de la publicación en folletín, sueltos periodísticos, publicación en folletín y distribución, comentarios críticos, avisos de publicación del libro, distribución del libro, reseñas. En

ese momento es cuando más claramente puede registrarse el tipo de tensión entre los proyectos de los novelistas y los imperativos del mercado (que es el que les garantiza a aquellos la posibilidad de un lugar diferenciado).

Al considerar las dos primeras ediciones en libro de *Juan Moreira* que realiza la Imprenta de La Patria Argentina, es posible observar cómo esta publicación afecta el contenido de la novela: las variaciones entre la primera y la segunda edición en libro – para la cual se agregan dos capítulos publicados tardíamente en el diario–, no pueden explicarse solo en función de una decisión del autor, sino en función del propio diario, que apunta a seguir interviniendo en el mercado con innovaciones que estimulen al público a comprar la segunda edición para tener la novela completa.⁵⁷ Por su parte, la publicación en folletín de *En la sangre*, a la que queda condicionada la salida del libro, tiende a modificar el circuito previsible de recepción. Para ello, usa *comercialmente* la distinción entre dos grupos de lectores que habían destacado los críticos para oponerse no solo a las novelas de Gutiérrez sino también a los dos primeros libros de Cambaceres. Publicado como folletín, dice *Sud-América*, *En la sangre* está “destinado a ser gustado por el *público selecto* en virtud de su alto valor artístico, y por el *público grueso* –ajeno a los primores de una alta producción literaria– en virtud de la crudeza de los cuadros y de muchas producciones”.⁵⁸ En tanto órgano del mercado, la prensa parece juntar, para ampliar el campo de la recepción, aquello que la crítica intentaba separar.

Al mismo tiempo, los efectos del mercado en la figura de los novelistas y sus textos tienden a provocar contactos entre ambos escritores cuando se ponen en marcha

⁵⁶ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Trato ampliamente la cuestión de los cambios introducidos en el libro con respecto al folletín en el segundo capítulo. Vale aclarar que, en general, los comentarios de la época mencionan la edición en libro como “folleto”; esto no se debe tanto a una cuestión de extensión (como puede observarse para el caso de las novelas de Eduardo Gutiérrez) sino al hecho de que la cubierta del folleto es blanda, frente a la tapa dura propia del libro. Por lo mismo, me refiero a la edición no folletinesca de las obras de Gutiérrez como “libro” o “folleto”, casi indistintamente.

los mecanismos publicitarios de la prensa. Así, *La Patria Argentina* hará, a través de los innumerables sueltos periodísticos con los que acompaña la publicación de los folletines, de los “dramas policiales” de Gutiérrez “novelitas de costumbres” en cuestión de meses.⁵⁹ A su vez, el diario *Sud-América* no dudará en organizar una campaña de promoción inédita antes de lanzar *En la sangre* como folletín, que es de lejos más escandalosa que las usadas por su ‘populista’ colega. La diferencia entre ambas campañas radica en que, mientras las de *La Patria Argentina* destacan la novedad y el interés de las historias de Gutiérrez, la de *Sud-América* apela a la curiosidad de los lectores por el tipo de información que, ocultada ficcionalmente en la novela, permitiría descubrir los secretos de la *high-life* porteña. Esta estrategia publicitaria que antecede al folletín de Cambaceres muestra no solo el poder persuasivo de la prensa sino cómo las fronteras entre el periodismo considerado ‘popular’ y el periodismo de élite no son tan claras: las estrategias, creadas o disponibles, son apropiadas y usadas de acuerdo con las exigencias del mercado. Gutiérrez en la primera mitad de la década y Cambaceres en la segunda se convierten en los escritores ‘estrella’ de *La Patria Argentina* y de *Sud-América*, respectivamente. Consagrados ‘mediáticamente’ como novelistas, son la posibilidad ‘literario-cultural’ de ambos diarios de entablar una exitosa competencia con los periódicos preferidos por el público.

Ernesto Quesada da algunas cifras que ponen de manifiesto el salto de la prensa argentina en los 80. Habla de ocho mil quinientos ejemplares para los diarios más vendidos y recrea la modificación de la escena urbana a partir de la lectura de periódicos:

⁵⁸ “Noticias”, *Sud-América*, 19/8/1887. p. 1, col. 5, destacados míos.

⁵⁹ Son variados los sucesivos sintagmas usados por *La Patria Argentina* para nombrar las narraciones de Gutiérrez a lo largo del pasaje que va del folletín al libro: “drama policial”, “folletín nacional”, “romance popular” y “novelita de costumbres”.

Aquí todo el mundo lee los diarios, no uno sino varios; desde el más encumbrado personaje al más humilde changador, todos leen gacetas. Por la mañana, todos las tienen en sus casas, y en las primeras horas del día difícilmente se encuentra una persona sin su diario. Por la tarde, el espectáculo es característico: a las 2 pm principia la *hora del diario*: los muchachos agolpados tumultuosamente a las imprentas del *Nacional*, *Diario* y *Libertad* apenas reciben los paquetes, húmedos todavía, corren en todas direcciones, atropellando a los caminantes, aturdiéndolos con sus gritos, deteniéndose un instante para vender los números que llevan, todos los paran, todos quieren devorar ávidamente esas hojas impresas.⁶⁰

Al auge de la lectura de diarios se le suma el interés de los relatos publicados en el folletín, y podríamos imaginar esa misma escena descrita por Quesada como manifestación del vínculo de lectura que el público entablaba con las novelas seriadas. Según los números declarados en los sueltos de *La Patria Argentina*, el éxito y el optimismo de los redactores se fundamentarían en haber alcanzado las cifras de los diarios más leídos por entonces. Con sus tres primeros folletines, Gutiérrez convierte rápidamente a *La Patria argentina* en el matutino de mayor tiraje: en cuatro meses triplica la cantidad de ejemplares. Con *Juan Moreira* –publicado entre diciembre de 1879 y enero de 1880–, *La Patria Argentina* asciende a cinco mil quinientos ejemplares, y en marzo de 1880, mientras se publica *Juan Cuello*, alcanza una tirada de ocho mil números.⁶¹

En cuanto a la acertada elección de la novela de Cambaceres por *Sud-América* para ser publicada como folletín, pareció haber estado motivada sobre todo por el gran éxito de *Sin rumbo*, libro que había alcanzado con su tercera edición y en pocos meses la cifra de cuatro mil ejemplares, y por el cual el mismo diario lo había proclamado,

⁶⁰ Aunque no lo explicita, los diarios más vendidos a los que se refiere Quesada son seguramente *La Nación* y *La Prensa*, a los que llama, en un determinado momento, “los dos colosos del periodismo argentino”. Otros diarios llegan a un tiraje de 5000 números, pero, contando los de la capital y los de la campaña, se puede hablar de un promedio de 1500 ejemplares. Dado que el artículo es de 1883, no aparece la mención a *Sud-América*, creado recién al año siguiente; sin embargo, tampoco aparece mencionado *La Patria Argentina*, que ya tenía casi cuatro años de vida. Teniendo en cuenta la recreación de la escena de venta y lectura de periódicos, es interesante la comparación que hace Quesada con Brasil: si allí los diarios más importantes llegan a los 24000 y los 18000 ejemplares, es más por la gran cantidad de población que por la asiduidad en la lectura (Ernesto Quesada, *El periodismo argentino*, op. cit.).

⁶¹ Extraje los datos de los distintos y reiterados sueltos de *La Patria Argentina* que hacen referencia al aumento de tiraje. Hay que tener en cuenta que, por entonces, solo *La Prensa* poseía los nuevos

inauguralmente, como “primer novelista nacional”.⁶² Pero si al publicar *En la sangre* el impacto periodístico fue notable, ya que el diario aumentó en mil quinientos el número de ejemplares dados a la venta, no resultó igual con la salida del libro: tras la primera edición —que según lo indica uno de los sueltos fue de dos mil quinientos ejemplares—, no se realizó, a diferencia de lo ocurrido con las otras novelas, ninguna reedición.⁶³ Podríamos decir que, en libro, *En la sangre* fue la menos leída de las novelas de Cambaceres, aunque al mismo tiempo, y a través de su paso por la prensa, lo ratificó como “el primer novelista nacional”. Ahora bien: si hasta el momento el éxito de Cambaceres aparecía vinculado exclusivamente con la cantidad de ejemplares y de ediciones de sus novelas, al insertarse en el espacio del diario la cuantificación se convierte en contabilidad y el reconocimiento no solo pasa por el número virtual de lectores sino por el dinero ofrecido a cambio del ‘folletín’:

No necesitamos manifestar a nuestros lectores, si Sud-América se honra con poder ofrecerles esta verdadera novedad, a costa de grandes sacrificios, que compensan por primera vez los *arduos trabajos* de los escritores como Eugenio Cambaceres, iniciando en el periodismo argentino la práctica tan generalizada en el Viejo Mundo, de adquirir las obras de los hombres de talento, destinados a consolidar nuestra literatura naciente y a dar una muestra de lo que es capaz de producir el ingenio nacional.⁶⁴

Al anunciar la publicación folletinesca de *En la sangre* y explicar el tipo de vínculo que establecen el novelista y el diario, *Sud-América* no solo le reconoce a Cambaceres un trabajo literario que no le reconocían ni Cané ni Goyena, sino que recurre a los mismos

contadores automáticos que permitían conocer con exactitud el número de ejemplares tirados. Por lo mismo, todas las cifras que pueden manejarse tienen su fuente en las declaraciones de los propios diarios.

⁶² “Noticias. Sin rumbo”, *Sud-América*, 16/11/1885, p. 1, col. 5. El interés de *Sud-América* se había puesto en evidencia al adelantar algunos capítulos de esa novela con el siguiente anuncio: “Hemos conseguido un ejemplar de *Sin rumbo*, la nueva producción de Eugenio Cambaceres, el primer novelista nacional que ha tenido la suerte y el talento de agotar las ediciones de sus libros, y de hacerlos esperar con ansiedad por un público muy flemático todavía con respecto a las cosas del espíritu” (“La novedad del día. Sin rumbo. Una página de Eugenio Cambaceres”, *Sud-América*, 29/10/1885, p. 1, col. 3 y 4).

⁶³ “Noticias”, *Sud-América*, 19/10/1887, p. 1, col. 6. La novela fue publicada, eso sí, en Montevideo, donde el diario *La Época* ya la había reproducido en folletín tras comprarle el permiso a *Sud-América* (E. Cambaceres, *En la sangre*, Montevideo, Imprenta de El Laurak-Bat, 1887).

⁶⁴ “Noticias. ‘En la sangre’ —por Eugenio Cambaceres.”, *Sud-América*, 1/8/1887, p. 1, col. 4, destacado mío. Según un artículo de *La Época* de Montevideo reproducido por *Sud-América* el 5/8/87, la suma

elementos que, quizás más previsiblemente por su profesionalismo, constituyen la figura de Eduardo Gutiérrez en el interior de *La Patria Argentina*: la compensación económica a cambio de ese trabajo de escritura que pone de manifiesto el ingenio de su autor y la novedad de su obra. Las diferencias entre ambas trayectorias en relación con el medio periodístico son importantes (Gutiérrez se hace novelista en el diario, Cambaceres es convocado por su éxito anterior; Gutiérrez es un escritor contratado; Cambaceres vende los derechos de publicación de su obra), pero son también distintas, en conjunto, al resto de los escritores de la época, que o bien son contratados para hacer una novela esporádicamente, o bien son ‘colaboradores especiales’ que publican en los diarios, por ejemplo, sus relatos y cartas de viaje. Es precisamente la posición de novelista, ratificada en la prensa desde diversas zonas a la vez –el folletín, los sueltos, los avisos–, la única que se construye en vinculación con el aspecto económico que implica el trabajo de escritura. Así, no solo el que se autodenominara ‘rentista’ en su primera novela vende públicamente su obra a cambio de dinero, sino que el diario recompone su figura de escritor apelando a elementos que lo acercan más a Gutiérrez que a quienes Viñas denominara “*gentlemen*-escritores”.⁶⁵

Así como para acompañar a los folletines de Eduardo Gutiérrez *La Patria Argentina* satura el diario de sueltos y avisos que se refieren a la producción del novelista (hay días en que las pocas páginas del diario llegan a presentar tres noticias vinculadas con el folletín), también *Sud-América* recurre a una especie de bombardeo

cobrada por Cambaceres a raíz de los derechos de publicación de *En la sangre* habría alcanzado la elevada suma de 5000 pesos moneda nacional (cit. por Cymerman, op. cit.).

⁶⁵ Los escritores *gentlemen* son aquellos que se vinculan con la literatura pero la ejercen como una “ocupación lateral, imprescindible casi siempre pero de manera alguna necesaria”. La literatura –dice Viñas– no era oficio sino “privilegio de la renta” (ver David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, op. cit., p. 260). Según Viñas, si el “estilo equilibrado” define la escritura de los *gentlemen*, la actitud de Cambaceres y sus figuras más recurrentes lo ubican “en el revés de la trama de los *gentlemen*-escritores del 80” porque en sus dos primeras novelas, precisamente, “despanzurra los mitos de la *genteel tradition* y su retórica de la ‘plenitud’ y del ‘equilibrio estable’” (ver “El escritor *gentleman*” y “Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas”, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, pp. 32-6 y 37-41).

periodístico: se anuncia el folletín, se publicita la posterior edición en libro, se habla del futuro viaje de Cambaceres a Europa, se anticipan nuevas colaboraciones del novelista para el diario. Toda esta información está claramente nucleada alrededor de la figura de Cambaceres, como queda claro en la disposición del anuncio de *En la sangre* que aparece a lo largo de más de un mes en la primera página.⁶⁶

<p>Próximamente Sud-América publicará en folletín una nueva producción de Eugenio Cambacérés TÍTULO: En la sangre</p>
--

A lo largo de esta operación, *Sud-América* lanza al mercado, al mismo tiempo, el folletín y el libro, potencia recíprocamente sus recursos de promoción y se convierte en el único intermediario entre Cambaceres y su público. A través de la prensa, *En la sangre* ingresa, en un sentido fuerte, en el mercado de bienes culturales, en cuya conformación son fundamentales, a su vez, estas mismas estrategias publicitarias:

Hay verdadera curiosidad por conocer esta producción del reputado novelista, y una demostración evidente de ello, es el aumento de suscripción que ha tenido nuestra hoja al solo anuncio de la publicación.

Como el trabajo será editado enseguida en forma de libro, ya hemos recibido pedidos considerables de todas las librerías de la República, y bueno será que se apuren los que faltan, pues la primera edición se agotará muy pronto.

El lunes, pues, habiendo desaparecido las causas que han provocado el retardo, —podrá el público empezar a paladear estas páginas, que serán el principal acontecimiento literario del año en la República Argentina.⁶⁷

Como contrapartida de esta insistencia en la 'ganancia' (del diario y del novelista), la figura de Cambaceres presenta una tensión entre ese nuevo perfil profesional que se diseña en las páginas de la prensa y el desinterés por su obra que se

⁶⁶ Poniendo atención al uso de la tipografía y el tamaño de los tipos, vemos que lo que resalta es el nombre de autor. Con variaciones, este aviso se siguió publicando en la primera página todos los días, hubiera o no sueltos referidos a Cambaceres o a la novela. (Debo estas observaciones a Claudia Román.)

desprende de su actitud. Igual a lo que hiciera en ocasión de la salida de *Pot-pourri*, también ahora decide un viaje a Europa, perdiéndose así –como señala con sorpresa el periódico– la posibilidad de “palpar el éxito de su romance”.⁶⁸ La supuesta desatención de Cambaceres hacia sus libros ha sido frecuentemente resaltada por la crítica contemporánea y asociada a la despreocupación del rentista. Sin embargo, este gesto desaprensivo no es inconciliable con una meticulosidad por la escritura, ya evidente en relación con *Pot-pourri*. Aunque Cambaceres se refiera a su libro como “la porquería esa que escribí y publiqué antes de mi salida de Buenos Aires”, en la misma carta que desde Europa le dirige a Miguel Cané registra su preocupación por las erratas de la primera edición realizada en Buenos Aires: “Como la edición se agotó a los pocos días, voy a hacer aquí una nueva. Le mandaré sobre tablas un ejemplar depurado de los errores y barbaridades que el caballero Biedma puso en mi boca, o, mejor dicho, en mi pluma.”⁶⁹ Incluso la *Nueva Revista de Buenos Aires*, que hace una crítica feroz de la novela, destaca que “el libro está nítidamente impreso, en excelente papel” y que “su aspecto es coqueto”.⁷⁰ Una ambivalencia similar se produce con la publicación de *En la sangre*, mostrando así que el cuidado por el objeto producido puede convivir, en el mismo novelista, con el desprendimiento que para la época supone entregar ese objeto a cambio de dinero. En un profesional como Gutiérrez, esto último era previsible mientras sorprendía el esmero puesto en la edición en volumen. A la inversa, si el ocio del *amateur* sí implica un tiempo disponible para la corrección, no haría suponer, en cambio, el interés en vender los derechos de propiedad de la obra.

Es quizás el artículo que anuncia las futuras colaboraciones de Cambaceres desde Europa para el diario, es decir el artículo que consolida su ingreso decidido a un

⁶⁷ *Sud-América*, 9/9/1887.

⁶⁸ *Sud-América*, 18/8/1887.

⁶⁹ Transcripta en C. Cymerman, op. cit.

⁷⁰ s/a, op. cit.

medio de comunicación, donde puede encontrarse el principio explicativo superador de la oposición entre interés y desinterés:

Acabamos de hacer una nueva adquisición para nuestro diario. Cumplimos las promesas que figuran en el programa y en el lema de esta hoja de publicidad: siempre progresar, servir del mejor modo posible al público —sin omitir ninguna especie de sacrificio. La realización de este programa ha hecho de *Sud-América* el primero de los diarios de la tarde.

Saben nuestros lectores, como todo Buenos Aires lo sabe, que dentro de poco daremos en folletín la última novela del señor Cambaceres, que enseguida publicaremos en volumen. Saben también que el autor de *Silbidos de un vago* parte en breve para Europa. Ahora bien, la empresa de este diario, ha conseguido que el popular novelista le envíe desde el viejo continente correspondencias periódicas que serán leídas con avidez como todo lo que sale de esa pluma incisiva, suelta y atrayente.

El señor Cambaceres no lleva un programa fijo para esta clase de trabajos: no será un corresponsal como algunos de *La Nación*, que nos cuentan los sucesos un mes después de llegados los periódicos que hablan de los acontecimientos políticos —no nos hablará de esas cosas que no nos interesan, porque son extrañas y remotas: hablará sobre lo que se le antoje, recogiendo sus impresiones personales, que sabe transmitir con tanto relieve...⁷¹

¿Cómo explicar este contrato en el que a primera vista Cambaceres parece desandar todo el camino recorrido hasta el momento y llegar a un lugar similar a aquel del que había partido Gutiérrez?⁷² ¿Cómo entender una actitud que, en cierto punto, puede resultar contradictoria con la ‘reconstrucción’ que realicé hasta aquí de su figura como novelista? Antes de formular más claramente una respuesta, es preciso subrayar dos cuestiones. En primer lugar, hay que volver a detenerse en esta instancia de constitución del novelista, en la que se pueden observar todas sus propiedades en funcionamiento a la vez: se produce entonces una tensión alrededor de la figura de Cambaceres que no se resuelve atribuyendo los elementos que la integran ni sus actitudes a su origen social y a su condición de rentista. Si así fuera, Cambaceres no construiría una posición como novelista sino que hubiera adoptado otra posición de escritor más previsible para alguien de su clase o frecuente por entonces. Esa tensión, por el contrario, es un síntoma

⁷¹ “Noticias. *Sud-América* y E. Cambaceres e Europa”, *Sud-América*, 17/8/1887, p. 1, col. 5, destacado mío.

del desajuste que produce Cambaceres alrededor de las expectativas en él depositadas, para convertirse totalmente en novelista. En segundo lugar, hay que poner estos interrogantes en relación con los contactos e igualaciones que produce el mercado, en este caso a través de la prensa, entre los dos únicos novelistas de la década. Si para ser novelista es preciso pasar por la prensa, este pasaje deja huellas no solo en los textos y su recepción sino también en los escritores.

En ese sentido, si la necesidad permitía explicar el punto de vista profesional adoptado por Gutiérrez, el *antojo* emerge a lo largo de toda la década como un principio explicativo tanto de las actitudes de Cambaceres de comienzos de los 80 como de sus opciones finales. El *antojo*, enunciado a modo de categoría, es el principio configurador del punto de vista *amateur* que adopta el novelista: motivado por él, el desinterés puede convivir con el interés, el ocio con el trabajo, la renta con la paga. “Hablará sobre lo que se le antoje”, dice *Sud-América*, porque precisamente es ahí donde radica el principio de su poética.

En el momento en que está emergiendo una nueva constitución del campo, los aparatos de distribución y el mercado definen los procesos de profesionalización mediante un repertorio de estrategias y recursos intercambiables que provocan cruces y contactos entre la posición profesional y la *amateur*, problematizando las propias representaciones y las de la crítica. Tanto es así, que será ante todo en la prensa que ambos escritores sean aclamados, definitivamente, como novelistas.

Un suelto de *La Patria Argentina* condensa la operación por la cual Eduardo Gutiérrez, en tanto novelista y en el interior del periódico, se convierte en el primer escritor profesional de la Argentina:

⁷² Antes de empezar a escribir sus novelas, solo tengo noticia de un artículo de Cambaceres publicado para los diarios; se trata de su comentario sobre la ópera *Mefistófeles* que habría escrito para *El Nacional* con el seudónimo de Thin-Ké en 1879 (mencionado por Cymerman, op. cit.).

Él es hoy sin duda entre nosotros el *creador del romance popular*, en el cual es difícil aventajarle por su estilo fácil y galano y por los *recursos poderosos de su imaginación* siempre fértil y nueva, y capaz de adaptarse con igual potencia a todos los temas de la narración. Eduardo Gutiérrez es un *trabajador incansable en las letras*.⁷³

El desplazamiento que realiza Gutiérrez entre su posición social de origen y su posición de novelista –tan problemático como productivo– es una premisa del género. Le permite el cruce entre lo alto y lo bajo y, en la zona de contacto, le permite escribir una novela popular que cumpla con sus postulados fundamentales: el éxito masivo y el enjuiciamiento de la crítica pero, también, la denuncia a las autoridades y el reformismo social. Con este esquema, y aprovechando todas las variaciones dentro del género, Gutiérrez escribe sus treinta folletines. ¿A quién mejor que a él le cabe la inquietud que expresaba Zola en “El dinero y la literatura”? “siempre he sentido inquietud por nuestra febril producción. Si realmente cada escritor solo tiene un libro en él, estamos haciendo una tarea muy peligrosa, *repitiendo este libro hasta el infinito*, bajo el látigo de nuevas necesidades”.⁷⁴ Si Gutiérrez –acosado por las deudas al mejor estilo balzaciano– ganó unas sumas considerables como escritor de folletines revirtiendo la necesidad de escribir para ganar dinero en la iteración propia del folletín, lo hizo configurándose, a través de la profesionalización, en escritor de tiempo completo, en un “trabajador incansable” sin hastío ni *spleen*. Mercado y folletín; popularidad y pueblo: en la relación entre esos términos emerge la figura del *escritor profesional*, que es quien constituye la versión popular de la novela nacional en la Argentina de fines de siglo.

Su suplemento, en los 80, es la disponibilidad del rentista: para “inventar algo nuevo” y para moverse más libremente en el campo cultural y respecto del mercado. En ese sentido, la posición *amateur* con la que defino a Cambaceres es una exacerbación de la impronta ociosa solo en cuanto pone de manifiesto el contrapunto constitutivo con

⁷³ *La Patria Argentina*, 20/3/1880, destacados míos.

⁷⁴ Émile Zola, “El dinero en la literatura”, op. cit., p. 174, destacado mío.

una producción específica regulada *también* por la distribución y la recepción de los textos. La figura del ocio funciona a la vez como condición de posibilidad y como coartada de un proyecto creador que tiende a autonomizarse de las exigencias de la vida pública y de la política y a especializarse como práctica. Ser *amateur* a la manera de Cambaceres, en resumen, es un gesto que disimula el potencial perfil profesional del novelista al mismo tiempo que posibilita la producción de ficciones. En ocasión de su muerte, será sobre todo como ‘novelista nacional’ que caractericen a Cambaceres las notas de los diarios: “literato y novelista notable” (*Figaro*), “trabajos literarios” (*El Diario*), “distinguido literato” y “el autor [...] figurará siempre entre los primeros que han iniciado y marcado los rumbos de nuestra naciente novela nacional” (*Sud-América*).

No obstante ser la contrapartida del trabajo profesional, el ocio implica igualmente, antes o después de la escritura, la conversión del bien cultural en un producto que al circular en el mercado adquiere un valor económico. Aunque Zola afirme por esos mismos años que la relación entre la escritura y el ocio era un modelo de producción perimido, que el dinero “ha emancipado al escritor y ha creado las letras modernas”,⁷⁵ en la Argentina de los 80 aún tiene actualidad, en la medida en que es una de las posiciones posibles desde donde imaginar una ficción. Si todavía no es posible asumirse o ser aceptado como un profesional (en el sentido más moderno del término) ni por la posición del escritor en la estructura social ni por el origen social del hombre de letras, hay un desplazamiento con respecto a la situación de los años anteriores y a los modelos contemporáneos residuales. Tanto la actitud profesional de Gutiérrez, recibida por sus pares como un rasgo mercantilista que sacrifica al dinero su potencia imaginativa, como el gesto *amateur* de Cambaceres –a quien alguien le recomendará, parafraseando a Sainte-Beuve, que se vaya de viaje en lugar de escribir– son

⁷⁵ Ibid, p. 171.

manifestaciones de los problemas planteados en la Argentina alrededor de la configuración emergente del novelista moderno.

CAPÍTULO 2
LA CONSTITUCIÓN DE LA NOVELA POPULAR: A TRAVÉS DE LA
PRENSA Y EN NOMBRE DE LA TRADICIÓN

CAPÍTULO 2

LA CONSTITUCIÓN DE LA NOVELA POPULAR: A TRAVÉS DE LA PRENSA Y EN NOMBRE DE LA TRADICIÓN

Cuando leemos los primeros números de *La Patria Argentina* en los que Eduardo Gutiérrez comenzó a publicar sus folletines con el título de “variedades policiales” o “dramas policiales” en los últimos meses de 1879, llama la atención el entusiasmo desembozado con el que los editores y el propio redactor anticipan, presentan y acompañan la publicación de las historias. En ese entusiasmo, expresado en sueltos periodísticos, avisos publicitarios, cartas de lectores y en el mismo interior de los relatos, se mezclan cuestiones de distinto orden: la satisfacción frente a un éxito que parece inesperado y que redundaba en el incremento de la tirada del periódico y por ende de las ventas; el orgullo por la calidad literaria y gráfica del material ofrecido a los lectores, y la certeza de que se está contribuyendo a la creación de un fenómeno nacional a través de la prensa. Basta uno de los sueltos de *La Patria Argentina* para observar cómo procesaba el diario todas esas cuestiones juntas:

La Patria Argentina ha iniciado con un aplauso que responde a su tiraje de 8 o 9000 números la creación del folletín nacional con el estudio de las costumbres locales y el relato de las tradiciones del pueblo.¹

La popularidad, ligada inescindiblemente a un medio masivo de comunicación, y la condición popular de las historias, que remite tanto a su temática como a los lectores que las consumen, aparecen casi indiferenciadas, como si ambas fueran recíprocamente dependientes en la constitución del folletín.

Pese a la necesidad de deslindar ambos niveles de *lo popular*, que se confunden en ese primer momento, resulta forzado hacer distinciones tajantes y es preciso sostener, en principio al menos, este vínculo inicial de interdependencia. Ni el carácter popular de las historias narradas es irreductible a una estrategia de mercado aunque esté

fuertemente vinculado con él, ni la popularidad depende solo de la temática elegida y los recursos del relato. La tentación crítica por describir los folletines de Gutiérrez ya sea a partir de un éxito que los populariza y que pondría en evidencia a un público pasible de ser manipulado, o bien a partir de la configuración de ciertos contenidos y símbolos que sí serían ‘auténticamente’ populares, conduce a posiciones legitimistas o populistas que corren el riesgo de asimilarse a las mismas estrategias de producción del folletín o a las lecturas que de él se hicieron en su momento.² En primer lugar, hay que considerar que los diversos materiales que ingresan en la novela popular tienen un origen heterogéneo: literatura europea y argentina, géneros periodísticos y tradiciones nacionales, prosa y poesía, archivos policiales y anécdotas históricas. En segundo lugar, que esos materiales, una vez procesados en la novela, se encuentran en el espacio diario del folletín con un público que proviene de sectores sociales distintos y que tiene también distintas experiencias de lectura. Si la novela popular se convierte en un nuevo artefacto cultural es porque, a través de esos múltiples encuentros, pone en cuestión los sentidos asignados a ‘lo popular’ y los redefine.

Entre los folletines escritos por Gutiérrez, las novelas protagonizadas por gauchos son las que llevan más lejos esta redefinición y las que resultan más problemáticas. Por un lado, esto se debe a que son aquellas que se proyectan como novelas nacionales en un contexto de disputa acerca de los contenidos y los usos de la tradición; por otro lado, a que –quizás por eso mismo– fueron objeto de los mayores éxitos y las más agitadas polémicas de la época.³ El corpus ‘gauchesco’, sin embargo,

¹ *La Patria Argentina*, 20/3/1880. Las citas del diario siempre se hacen siguiendo la grafía original.

² Claude Grignon y Jean-Claude Passeron caracterizan con claridad estos dos sistemas descriptivos. Si el relativismo cultural conduce con frecuencia al populismo, para el cual la cultura popular es autosuficiente, la teoría de la legitimidad cultural encuentra su extremo en el miserabilismo, para el cual las características de la cultura popular son explicadas por su subalternidad respecto del grupo dominante y la diferencia cultural siempre vista como una carencia (ver C. Grignon y J. C. Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992).

³ Me refiero al fenómeno que se dio en llamar ‘moreirismo’ y que, con intermitencias, alcanzó incluso a las primeras décadas del siglo XX; esto es: una conducta peculiar que supone la adopción de actitudes

no es fácilmente identificable. De hecho, el primero que llevó a cabo una clasificación de los folletines fue el propio Gutiérrez y, al hacerlo, no diferenció las novelas con gauchos de las demás. Para reconstruir esa especie de clasificación es preciso detenerse en el título general del espacio destinado al folletín con el que presenta cada una de sus novelas: “dramas policiales” (como *Juan Moreira* y *El Jorobado*), “dramas del terror” (el ciclo de Juan Manuel de Rosas), “dramas cómicos” (como *Carlo Lanza*), “dramas militares” (por ejemplo *Juan Sin Patria*). En general, las novelas con gauchos integran indiferenciadamente el conjunto de los “dramas policiales”, pero esto no implica que no puedan aparecer bajo otro rótulo. Lo que importa es que el criterio de organización no tiene como eje la condición del protagonista del folletín sino que oscila entre el tema de las historias (policial, militar) y el efecto que provocan (terror, cómico). La primera clasificación sistemática de los folletines de Gutiérrez es del siglo XX y fue realizada por Ricardo Rojas en su historia de la literatura argentina, al final de la sección dedicada a “Los gauchescos”. El lugar otorgado a Gutiérrez dentro de la literatura argentina requiere de un nuevo reagrupamiento de sus novelas. Allí, por lo tanto, las “novelas gauchescas” –deudoras de un tipo de literatura de la que son una especie de coda “plebeya” desde la perspectiva de Rojas– se distinguen de las “crónicas históricas” y los “relatos policiales”. Aparte de una distinción que pretende ser temática, Rojas hace una distinción genérica, para la cual los únicos folletines a los que se considera novelas son aquellos protagonizados por gauchos. A partir de entonces, son mínimas las variantes introducidas para clasificar los folletines. Jorge Rivera sigue en líneas generales a Rojas, exceptuando que a las “crónicas históricas” las llama “novelas históricas” y que equivocadamente identifica dos textos “no folletinescos” en el interior de su producción.

propias de gauchos como Moreira, pero que no solo incluyó a habitantes de la campaña sino también a los inmigrantes que habitaban en la ciudad. A su vez, este fenómeno, ya sea por su variante delictiva como por su exhibición en los carnavales, dio lugar a un conjunto de críticas de las que participaron Ernesto

Por su parte, Adolfo Prieto retoma sin variantes, en su libro sobre el criollismo, la clasificación hecha por Rivera.⁴

En todos los casos, los criterios de organización –nunca explicitados– resultan confusos: ¿por qué el “drama policial” *Juan Moreira* integraría las “novelas gauchescas” y no los “relatos policiales”? ¿por qué *Dominga Rivadavia e Infamias de una madre*, que transcurren durante el rosismo y cuyas protagonistas participan de la actividad política de la época, no pueden ser consideradas “novelas históricas” en vez de “relatos policiales”?; por el contrario: ¿por qué el ciclo dedicado al Chacho y a Rosas corresponde a las “novelas históricas” y no a las “novelas gauchescas”? Víctimas de su propio suceso, las novelas protagonizadas por gauchos han sido el objeto de una separación y reagrupamiento que explica los contradictorios criterios de las clasificaciones. Ahora bien: ¿lo distintivo de *Juan Moreira* no radica acaso en que es ‘gauchesco’ y ‘policial’ al mismo tiempo?

Evitando las clasificaciones rigurosas, prefiero organizar el corpus a partir de la condición y el origen de sus protagonistas, y llamarlo *novelas populares con gauchos*. Así, el corpus está formado, en primer lugar, por los folletines que narran la vida de los gauchos ‘malos’ –los héroes como Juan Moreira, Juan Cuello o Pastor Luna–, y, en segundo término, por aquellos que cuentan la historia de los gauchos que entraron, por elección o por la fuerza, en los ejércitos de línea –los héroes menos “famosos” como Ignacio Monges o Juan Sin Patria.⁵ Todos ellos tienen un origen similar: son seres anónimos, aun oscuros, cuya existencia estaba destinada a no dejar rastros. Son todos

Quesada y José Ingenieros, entre otros. En el moreirismo se juega tanto la identificación del público con el personaje popular como el rechazo de los hombres de letras por las manifestaciones populares.

⁴ Ricardo Rojas, *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina*, vol. II, Buenos Aires, Kraft, 1960, pp. 584-600; Jorge Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 33; Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 136.

⁵ Dejo aparte los ciclos dedicados a Rosas y al Chacho Peñalosa porque no son héroes anónimos, y el particular estatuto histórico que presentan introduce variantes que exceden el análisis de los héroes gauchos que protagonizan las novelas del corpus.

trabajadores (independientes o peones), algunos tienen familia y, en general, llevaron una vida "honrada" hasta cierta edad. De pronto, un hecho fortuito, un crimen, los enfrenta al poder (el teniente alcalde, la partida, el juez de paz) y los arranca para siempre del anonimato. Son, casi, como los "hombres infames" de los que habla Foucault, porque tienen sus mismos rasgos: existieron realmente y sus vidas han sido oscuras e infortunadas.⁶ Solo que sus existencias están narradas en distintas versiones: a la sucinta versión escrita que de los "infames" da el poder (la denuncia, la filiación policial, el prontuario) se le opone la versión oral que los convierte en héroes (relatos, cantos gauchos, anécdotas). Si los hombres infames nacen en el encuentro con el poder y en la letra de la ley, en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo y en las narraciones orales nacen los héroes populares. La combinación y superación de esas dos versiones se realiza en una tercera versión: el extenso relato seriado del folletín en el que se reabre el caso que la ley creía cerrado y se saca al héroe popular de su estrecho ámbito regional para darle proyección nacional.

En todas las novelas con gauchos se produce, a través de la operación folletinesca, un *tour de force* sobre lo popular. Los personajes populares de la campaña representados en las novelas se relacionan con el pueblo de la ciudad que consume prioritariamente esas representaciones. A la vez, en ese mismo movimiento, las tradiciones populares se transforman en un objeto cultural de consumo masivo. Este doble pasaje pone violentamente en relación a la cultura popular del mundo rural, producida y difundida por los gauchos, con la nueva cultura popular urbana, que empieza a definirse en términos de una incipiente masividad. Esto es: en la novela popular con gauchos se encuentra una primera matriz de la cultura masiva. Esa vinculación inédita entre lo popular tradicional (de origen rural, circulación oral y

⁶ Michel Foucault, "La vida de los hombres infames" (1977), *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1990.

carácter residual) y lo popular masivo (de base urbana, circulación en un medio de comunicación masivo y carácter emergente) es, precisamente, lo que hace difícil separar lo popular, en tanto conjunto de referencias del pueblo, de la popularidad, en términos de éxito y mercado. En ese sentido, los folletines con gauchos de Gutiérrez serían un primer hito, en la Argentina, de la ruta que lleva de lo popular a lo masivo según la describe Jesús Martín-Barbero: “la constitución histórica de lo masivo más que a la degradación de la cultura por los medios se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa”.⁷

El *double bind* de lo popular (el objeto cultural y su popularidad) no solo es constitutivo de la novela popular, sino que es uno de sus principios diferenciadores respecto de, por un lado, la poesía y los relatos populares, y por otro lado, de la poesía gauchesca y la poesía culta de tema rural, aunque establezca con ellos ciertos vínculos. Más todavía, es allí donde pueden visualizarse las zonas de contacto e intercambio entre los dos enfoques fundamentales con los que se ha encarado en general la cuestión; es decir –en palabras de Carlo Ginzburg– “la cultura producida por las clases populares” y “la cultura impuesta a las clases populares”, de modo tal que en la misma circulación cultural se ponen de manifiesto las influencias recíprocas entre cultura popular y hegemónica.⁸

En este enfoque radica la posibilidad de superar la dicotomía entre la figura de un héroe popular como Juan Moreira, que se constituye definitivamente como tal en el

⁷ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México DF, Gustavo Gilli, 1987, p. 95.

⁸ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1999 (1976), p. 11. Dentro de la línea preocupada por estudiar la cultura impuesta a las clases populares, Ginzburg critica tanto la propuesta de Robert Mandrou (quien subsume en aquella la cultura popular), como el populismo ingenuo de Geneviève Bollème (quien lee la cultura popular como

folletín pero que sigue después su propio camino, y la figura de Gutiérrez, que es un escritor vinculado estrechamente al ‘mercado de las letras’. Por un lado, así se evitaría la lectura de una sola de las líneas de la dicotomía, la primera, que conduce a la manipulación y la interpretación populista para la cual –según lo explican Grignon y Passeron– la cultura popular es un sistema simbólico coherente y autónomo, e irreductible a la cultura letrada.⁹ En definitiva: evitaría leer a Juan Moreira como un héroe popular que nunca hubiera pasado por la cultura letrada. Por otro lado, y para sortear la identificación de la literatura popular con el tipo de distribución a la que lleva la segunda línea de la dicotomía, hay que considerar –tal cual advierte Roger Chartier– que no es suficiente “querer identificar la cultura popular a partir de la difusión supuestamente específica de ciertos objetos o modelos culturales” que son mucho más complejos de lo que parecen, sino que también es preciso revisar la importancia que asume la recepción, entendida como una *apropiación* de los objetos producidos que sirve de instrumento para conocer lo popular.¹⁰ Según Chartier, “lo popular no habita en corpus a los que bastaría señalar, inventariar y describir. Antes que nada, califica un

expresión espontánea, al margen de la producida por las clases dominantes), y también lo que llama el “populismo negro” del Foucault posterior a la *Historia de la locura en la época clásica*.

⁹ Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, op. cit..

¹⁰ Roger Chartier, “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México DF, Instituto Mora, 1995. La noción de apropiación (por parte de los consumidores), vinculada estrechamente a la de uso, es propuesta por Michel de Certeau (M. de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990); Jesús Martín-Barbero adopta la misma perspectiva de “la apropiación desde los usos”, como modo de resistencia desde el lado de la recepción a la imposición de la cultura dominante (J. Martín-Barbero, *De los medios...*, op. cit.). La noción de “apropiación” –tal cual la propone Chartier– remite a los distintos usos e interpretaciones que los receptores de los folletines llevan a cabo. El análisis del criollismo entre 1870 y 1910 realizado por Adolfo Prieto muestra algunos usos definitorios: el modo de apropiación de los signos criollistas de los folletines por parte de los nuevos grupos de lectores, en su mayor parte inmigrantes italianos, pero también la permeabilidad entre el sector popular del público y los sectores letrados cuando algunas de las historias de folletín pasan al teatro. Desde la perspectiva de Prieto, la configuración de los campos de lectura en el último cuarto del siglo XIX podría diseñarse a partir de la consideración de los usos de estos textos populares (ver A. Prieto, op. cit.).

modo de relación, una manera de utilizar objetos o normas que circulan en toda la sociedad pero que son recibidos, comprendidos y manejados de diversas maneras.”¹¹

Ahora bien, dado que se trata de analizar el proceso de constitución del género, antes que las prácticas de apropiación importan acá las *condiciones de la apropiación*. Esto es: el conjunto de circunstancias, el estado de cosas, que posibilita las apropiaciones dispares de la cultura popular que están en la base del folletín con gauchos y que lo hacen entrar en disputa con otras propuestas de la época. Pocos momentos dejan ver esas condiciones como los primeros años de la década del 80 en la Argentina, cuando el género se constituye mientras se discute sobre la literatura, tradiciones e identidades nacionales, en el marco en que el Estado modernizador define sus políticas culturales.

Todas las dimensiones a las que hice referencia están desplegadas en cada una de las instancias que intervienen en la novela popular: la producción del objeto (con su ritmo folletinesco, sus historias en prosa y sus diversas filiaciones y afiliaciones), su difusión (a través de la prensa y del aparato que pone a disposición) y la recepción (con sus apropiaciones diferenciales). De ahí que, para leer la constitución del género, hago un abordaje de los folletines gauchos a partir de la formulación de dos operaciones que se implican mutuamente y que atraviesan en mayor o menor medida esas instancias. La primera operación es la que inscribe a la novela popular en la prensa, y a través de ella se lleva a cabo la nacionalización de un género universal: el pasaje de las historias

¹¹ Roger Chartier, “‘Cultura popular...’”, op. cit., p. 128. En un artículo en el que organiza distintos acercamientos a lo popular en la historia de la cultura, que van de Raymond Williams y Carlo Ginzburg a Pierre Bourdieu y Richard Hoggart, entre otros, Beatriz Sarlo enuncia una advertencia acerca de la relación entre la “dimensión cultural popular” y la asignación de valores que vale la pena recordar: “afirmar que la recepción de los grandes medios de comunicación de masas es activa pero que esa actividad es diferente a la recepción del discurso de la política o el arte: no supone condenar a las culturas populares a un infierno, sino registrar las marcas que en sociedades económica y políticamente desiguales ha dejado el proceso de constitución de las élites y de los sectores populares [...] Del mismo modo, afirmar que un receptor popular o de élite de la industria cultural no es solo manipulado por el mensaje sino que puede a su vez manipularlo, no implica afirmar que con un mensaje cualquiera puede hacer

folletinescas de bandidos a las historias folletinescas de gauchos matreros usando los distintos géneros periodísticos disponibles. La otra operación vincula la novela con gauchos con la tradición popular rural y con la literatura que antes se hizo cargo de ella, y es la que convierte a la tradición popular en una novela popular masiva.

I- NOVELA POPULAR Y PERIODISMO

El periodismo mata a todos aquellos que debían morir, eso es todo...
(Émile Zola, "El dinero en la literatura". 1880)

Entre 1879 y 1880, Eduardo Gutiérrez tiene a su disposición el espacio diario del folletín en *La Patria Argentina*. Elige narrar allí la vida de Juan Moreira, el gaucho condenado a ser un matrero por su enfrentamiento con la justicia en los años 70, y obtiene un éxito sin precedentes. ¿Qué materiales narrativos, qué recursos y procedimientos se combinaron en este folletín para dar lugar a un nuevo género? La pregunta solo puede empezar a responderse con la lectura de *Antonio Larrea*, experimento inaugural de la novela popular argentina. Cuando *Antonio Larrea*, la historia de un bandido español en Buenos Aires, deje de ser apenas un 'ensayo' de la ficción y se convierta, en su edición en folleto, en una verdadera novela, Eduardo Gutiérrez ya habrá probado todos los placeres, pero también las dificultades, de ser el primer escritor de novelas populares. La experiencia está concentrada en días, pero sirve, no obstante, para que al escribir *Juan Moreira*, el primero de sus folletines protagonizado por un gaucho, Gutiérrez ya sea todo un novelista. Si *Antonio Larrea* es la prefiguración de la novela popular con gauchos y *Juan Moreira* tiene ese carácter fundador, los folletines que siguieron no son meras repeticiones del modelo sino la posibilidad de la consolidación de un género. En definitiva: contar la historia que va de *Antonio Larrea* a *Juan Moreira*, y de este a *Hormiga Negra* (1881) —por tomar uno de los siguientes folletines—, es un modo de poner de manifiesto los esfuerzos, propuestas y transformaciones que son constitutivas de la novela popular argentina.

Entregado a imaginar personajes novelescos a partir de vidas que parecían relegadas al archivo policial o, con suerte, a los trovadorescos cantos de la campaña, Gutiérrez inventó un género nacional. Esa es, precisamente, su creación: arrancarle a la

vida real de los gauchos infames algunos hechos y situaciones, para transformarlos en héroes novelescos que estimulen la identificación de los lectores. Moreira es el héroe popular por excelencia, es cierto, pero no se quedan atrás los otros gauchos convertidos en hombres extraordinarios: Hormiga Negra, El Tigre del Quequén, Pastor Luna, o el mismo Santos Vega, que era una leyenda y del que Gutiérrez hizo un hombre real. Disputadas a los cantos gauchos y conquistadas a la letra muerta de la ley, esas historias son el fundamento de lo popular. Procesadas a través de la convergencia de distintos géneros y combinadas con otras tradiciones, esas mismas historias, sensibles a la lógica del mercado pero a la vez irreductibles a ella, cambian progresivamente su estatuto en el espacio diario del folletín.

Del *fait-divers* al folletín

El domingo 2 de noviembre de 1879, el diario *La Patria Argentina* inaugura una nueva sección que ocupa las dos últimas columnas de su primera página: *Variedades policiales*.¹² Paralelamente a la publicación de noticias políticas en las que la información sobre los hechos ocurridos se combina con la opinión –todavía dominante en la prensa rioplatense de la época–, los diarios publican sucesos periodísticos, de tema generalmente policial, cuyo tono es sobre todo narrativo y que adquieren una relativa autonomía con respecto a los acontecimientos políticos. Este tipo de publicaciones es uno de los primeros síntomas, en la Argentina, del pasaje del periodismo de opinión (partidista y virulento) al periodismo de información (proveedor de noticias y

¹² A lo largo de mi investigación, trabajé con *La Patria Argentina* en el período que va de 1879 a 1884 inclusive, y de allí están extraídas las distintas notas, artículos y sueltos periodísticos que constituyen la mayor parte del material de este capítulo. Asimismo, a través de la investigación llevé a cabo los cotejos entre la publicación folletinesca y las primeras ediciones en libro de Antonio Larrea, *Juan Moreira y Hormiga Negra*, que culminaron en las ediciones que realicé de cada una de esas novelas, en las cuales me hice cargo de establecer el texto y de redactar una extensa nota final: *Antonio Larrea (Un capitán de ladrones en Buenos Aires)*, Buenos Aires. Perfil Libros, 1999; *Juan Moreira*, Buenos Aires, Perfil Libros,

entretenimientos) que comienza a caracterizar la prensa mundial hacia mediados del siglo XIX.¹³ El *fait-divers*, que actualmente conocemos con el nombre de ‘suceso’ por oposición a la noticia, encuentra una primera traducción literal en estas *variedades*. Como su nombre lo indica, las variedades reúnen un conjunto de novedades inclasificables, que Roland Barthes caracterizó con agudeza en su análisis ya clásico del género: el *fait-divers* “empezaría a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado, sometido a un catálogo conocido (política, economía, guerras, espectáculos, ciencias, etc.); en una palabra, sería una información *monstruosa*, análoga a todos los hechos excepcionales, insignificantes, en fin, anómicos...”¹⁴ El adjetivo ‘policial’ elegido para la sección de *La Patria Argentina* recorta un campo temático, separando así el relato de hechos criminales de los sucesos de otro tipo que ingresaban bajo el rótulo de las variedades. Su redactor, según se sabrá después, es Eduardo Gutiérrez, uno de los cronistas del diario, y para iniciar la sección elige contar un conocido caso policial: la historia de Antonio Larrea, un ladrón español que, tras huir de la justicia de su país, hizo una intensa e ingeniosa carrera delictiva en el Buenos Aires de los años 70. *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, como se llamó entonces esta primera versión de la historia, sale publicado en apenas dos entregas consecutivas y está muy lejos de ser un folletín. En cambio, y como corresponde al título de la sección, el relato está organizado

1999; *Hormiga Negra*, Buenos Aires. Perfil Libros, 1999. De aquí en más, cito de dichas ediciones, indicándolas como AL, JM y HN, respectivamente.

¹³ Al exponer la historia de la prensa periódica en Europa y Estados Unidos, Georges Weill alude permanentemente a la transformación del periodismo de opinión en periodismo de información en el último cuarto del siglo XIX (ver G. Weill, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México DF, Editorial Limusa-Grupo Noriega Editores, 1994, *passim*). Según Maria Adamowicz-Hariasz, la publicación de la novela folletín fue fundamental para acelerar ese pasaje y “aunque el periodismo de tipo más antiguo no fue completamente eliminado, la prensa política pasó a ser crecientemente marginada” (ver M. Adamowicz-Hariasz, “From opinion to information. The roman-feuilleton and the transformation of the nineteenth-century French press”, en *Making the news. Modernity and the mass press in nineteenth-century France* (Dean de la Motte & Jeannene M. Przyblyski eds), Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 160-84).

¹⁴ Roland Barthes, “Structure du fait-divers”, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964. En la edición en español (“La estructura del suceso”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1984), *fait-divers* se traduce como ‘suceso’, pero, como señala el mismo Barthes, el *fait-divers* sería lo que

a la manera de un *fait-divers*: “El más famoso criminal que haya pisado jamás una cárcel en Buenos Aires es sin duda alguna el famoso Antonio Larrea, muerto últimamente en la penitenciaría bajo el nombre honorable de ‘el 291’” (AL, p. 9). Con esta acumulación de hipérboles empieza el breve relato que, en su primera entrega, cuenta el hecho de sangre que provocó la huida del ladrón, y en la siguiente y última entrega narra dos robos realizados en el Río de la Plata y el delito que lo condujo a la cárcel de manera definitiva.

Evidentemente, esta historia no es la misma que solo dos meses después los lectores de *La Patria Argentina* pudieron leer cuando la versión ampliada de la vida de Larrea se publicó en forma de folleto. La versión original sigue en líneas generales la estructura del *fait-divers*, cuyos principios son, siguiendo a Barthes, la inmanencia de la historia y su estructura cerrada. En cuanto a la primera característica, se trata de que el suceso, al menos formalmente, solo se reenvía a sí mismo, es decir que no exige que se conozca nada fuera de la información que su relato contiene; de ahí su estructura autónoma, que permite prescindir del conocimiento del contexto para su lectura. La otra característica definitoria es su estructura cerrada, o sea una extensión breve que supone una “memoria corta” y que no altera la inmanencia constitutiva del suceso aunque su relato se extienda algunos días. En palabras de Barthes, el *fait-divers* se asemeja más a la *nouvelle* y al cuento que a la novela. La observación no podría ser más estimulante para pensar las operaciones que hacen de la “variedad policial” tanto el núcleo inaugural del folletín *Un capitán de ladrones en Buenos Aires* como, solo un mes después, cuando Gutiérrez escriba *Juan Moreira*, el origen de la novela popular argentina.

La historia del modo en que *Un capitán de ladrones en Buenos Aires* llegó a ser una novela ocupó apenas tres semanas en las páginas de *La Patria Argentina*, pero sin

actualmente conocemos como *información general (information générale)*. Utilizo aquí preferentemente la expresión en francés, si bien cuando uso el término ‘suceso’ es porque sigo la traducción española.

embargo en ella puede observarse, día a día, la constitución del nuevo género.¹⁵ En principio, la vida de Larrea estaba destinada a ser una más entre las biografías provenientes de los archivos del “Hotel del Gallo”, como graciosamente se llama en el texto al edificio de la Policía a causa del animal que adorna su escudo. Sin embargo, un hecho sorprendente, quizás azaroso, quizás buscado, tuerce los objetivos iniciales de la sección y produce un desvío en el cual se escribe la novela. A la semana de terminada la publicación del *fait-divers* sobre Antonio Larrea, un suelto periodístico anuncia su insólita continuación:

Datos interesantísimos de este famoso criminal, cuya vida de crímenes bosquejamos a grandes rasgos el domingo y el lunes, han llegado a nuestro poder, revisando sus numerosas causas.

Los datos recogidos son mucho más interesantes que los que ya conoce el lector, los que hallará el miércoles en nuestra breve sección “Variedades policiales”.¹⁶

Se abre así, podríamos decir, la estructura cerrada propia del *fait-divers*. Aprovechando el eje biográfico del suceso presentado, los nuevos datos ingresan a modo de anécdotas delictivas que completan la historia de una vida que había sido delineada “a grandes rasgos”. La noción de ‘bosquejo’ con la que se caracteriza al primer *Antonio Larrea* da paso a esa apertura que, alejando al *fait-divers* del cuento o la *nouvelle*, lo acerca en cambio a la novela folletinesca y pone en juego, esta vez, la buena memoria de los lectores.

¹⁵ Adolfo Prieto señala que no fue *Antonio Larrea* el primero de los folletines escritos por Eduardo Gutiérrez para el diario. No hemos podido, sin embargo, localizar un relato de tales características anterior a *Antonio Larrea* (cf. A. Prieto, op. cit., p. 100).

¹⁶ Al final del mismo suelto hay otra información sorprendente: “Mañana publicaremos el interesante sumario de la *mujer degollada*, crimen llevado a cabo por el súbdito inglés James Barret. Es una de las más curiosas causas que se siguen en nuestros tribunales.” (*La Patria Argentina*, 9/10/1879). Efectivamente, el lunes 10 y el martes 11 de noviembre de 1879 aparece “La mujer degollada” en la sección *Variedades policiales*, que ocupa el espacio dejado por el relato de Larrea hasta que su historia vuelve a retomarse (*La Patria Argentina*, 10/11/1879, p. 1, col. 6 y 7, y 11/11/1879, p. 1, col. 5 y 6). Por lo tanto, entre la historia del bandido español *Antonio Larrea* y la del gaucho *Juan Moreira* aparece otra historia, que no llega a transformarse en novela pero que muestra la amplitud de la noción “policial” para el redactor, así como la variedad de tipos (el español, el inglés, el gaucho) prevista para los protagonistas de la sección.

Otro suelto –del miércoles 12 de noviembre– presenta la continuación de la historia y vuelve a destacar la actividad periodística del “redactor especial” vinculándola con la *novedad* y el *interés* de la propuesta del diario, que aunque lejos todavía de convertirse en una casa editorial ya se piensa como un objeto coleccionable gracias a sus “variedades policiales”:

Publicamos hoy en esta nueva sección que inauguramos el 1º de este mes una de las más curiosas narraciones policiales.

Mucho trabajo ha costado a su redactor especial reunir los curiosísimos datos que en ella figuran, por lo que verán nuestros lectores que no economizamos sacrificio para recompensar la gran popularidad de que goza LA PATRIA ARGENTINA.

Todos los lunes y días siguientes hallarán nuestros lectores esa nueva sección, servida con interés y dedicación especial, que coleccionada más tarde, puede ser un compendio de las causas más célebres de nuestros tribunales.

Eduardo Gutiérrez es definido, desde este primer relato, como un verdadero investigador. Este “redactor especial” es el cronista que sale, no tanto a la búsqueda estricta de novedades, sino de material novedoso relacionado con un caso policial aparentemente cerrado: reunión de datos, seguimiento de las causas e investigación de los archivos, pero también entrevistas, conversaciones con testigos y consultas con especialistas. De esta primera *reconstrucción* del caso policial, saldrá una característica fundamental de los siguientes folletines: la relectura del caso, su reinterpretación y su corrección.

Si la primera imagen del novelista es la del investigador-cronista, esta figura proviene, en primer lugar, de la función de Gutiérrez como redactor de un *fait-divers*. Pero, además, es uno de los nexos centrales entre la escritura del *fait-divers* y la escritura del folletín en el que aquel se expande. Porque la relación entre el investigador-cronista y el novelista no funciona solo en el nivel de la figura del escritor sino que es propia de la relación entre ambos géneros. Este vínculo puede rastrearse en una consideración somera de la historia de la prensa popular decimonónica francesa, en

la que los dos géneros, a lo largo de los años, intercambian estrategias: los datos y hechos extraídos de la realidad son tan importantes para las primeras novelas por entregas, las cuales dejan constancia en el texto de la labor de investigación previa realizada por el autor, como imprescindibles para el *fait-divers*, que organiza el hecho real, a su vez, al modo de una narración novelesca a pequeña escala.

Ambos géneros convergen en el espacio de la prensa popular hacia 1863. La fecha marca la aparición del *fait-divers* en el suplemento dominical ilustrado de *Le petit journal*, el diario inventado por Millaud que es el primer ejemplo de una prensa popular sin pretensiones políticas. Allí retorna también la novela folletín, que había vivido su primera fase de esplendor con Alexandre Dumas y Eugène Sue casi veinte años antes y que, tras caer en desgracia en los 50, resucita con toda su fuerza.¹⁷ Surge entonces la segunda fase del folletín, en la cual, además de las novelas aventureras de Ponson du Terrail que tienen por protagonista a Rocambole y que se publican desde 1857, predominan aquellas basadas en crímenes verdaderos, como las de Émile Gaboriau y Paul Féval. El gusto renovado por la novela folletín se asocia al de las antiguas crónicas o novedades, relatadas en pueblos y ciudades, que extraían sus pequeños y grandes temas de los anales del crimen. Pero esas crónicas extraordinarias de origen oral son las mismas que conducen a la escritura del *fait-divers*, género que reiventa, en clave periodística, el género de la tradición popular. Así, el folletín y el *fait-divers* resultan aliados, en el espacio del periódico, de una nueva propuesta para atraer al público, que

¹⁷ Es en 1836, cuando Émile Girardin crea el diario *La Presse*, que por primera vez el espacio del folletín y el *roman-feuilleton* se asocian inextricablemente. Antes, algunas novelas habían sido publicadas por partes en semanarios y revistas, mientras el espacio del folletín de los diarios era ocupado por chismes sociales, *causeries* y reseñas teatrales, literarias o musicales. *La Presse* se presenta como un diario a bajo precio y cuya atracción central es una novela folletinesca, la primera de las cuales fue encargada a Balzac, quien escribió entonces *La vieille fille*, aunque esta no salió a pie de página sino en el cuerpo del diario. Esta es la época en la que reinan Dumas y Sue, pero finaliza en el 50: no solo se retiran o mueren los principales proveedores de folletines, sino que estos son gravados con fuertes impuestos y multas por Luis Napoléon Bonaparte, medida que recién se levanta en los primeros años de la década del 60. Para una lectura de la relación entre el folletín y las modificaciones en la prensa francesa decimonónica

combina lo real con la ficción. Como indica Marlyse Meyer al analizar las conexiones entre ambos géneros, al mismo tiempo que el *fait-divers* encuentra uno de sus orígenes en el folletín, de donde extrae cierta estructura iterativa y recursos para crear sorpresa y suspenso, contribuye a su redefinición, ya que este incorpora en su elaboración un modo de ficción vinculado con la vida diaria que es deudor del *fait-divers*, al que Meyer define como “el relato novelado de lo real cotidiano”.¹⁸ Folletín y *fait-divers*, por lo tanto, ocupan desde la década de los 60 un espacio importantísimo en la llamada *petite-presse*, comparten el gusto por cierto tipo de sucesos reales, forman parte de la misma estrategia de atracción del público y, finalmente, son considerados por entonces géneros populares.

En las novelas de Gutiérrez, la relación entre el folletín y el *fait-divers* no es solo una afinidad temática o un intercambio de recursos entre dos géneros, sino que es constitutiva: el folletín popular nace en el *fait-divers*. De ahí que las marcas de la investigación que deja Gutiérrez en las primeras novelas, provienen, en la instancia inicial de la publicación de *Un capitán de ladrones*, del *fait-divers* que le da forma a la historia. Asimismo, los préstamos entre ambos géneros explican que el *fait-divers*, sacado de su estructura cerrada y expandido, pueda convertirse en la base del folletín popular. Solo reponiendo la escritura de las dos entregas iniciales de *Antonio Larrea* – presentadas como si formaran una historia completa–, y relevando su estructura, puede leerse la constitución del género más allá de los efectos de lectura dados por la

centrada en la promoción, publicación e impacto de las novelas de Eugène Sue, ver Maria Adamowicz-Hariasz, op. cit..

¹⁸ Meyer analiza ciertas relaciones históricas, estructurales y temáticas entre el folletín y el *fait-divers*, antes de abordar el ciclo folletinesco de Rocambole, de Ponson du Terrail, que es uno de los ejes en su lectura de la novela folletín (ver Marlyse Meyer, *Folhetim. Uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996). Los folletines protagonizados por Monsieur Lecoq de Émile Gaboriau (1835-1873), correspondientes a este segundo período del género, son un buen ejemplo de cómo las historias policiales presentadas generalmente a la manera de sucesos de actualidad se convierten en materia narrativa del folletín.

continuidad y por ciertos recursos narrativos cuando la historia es presentada con el formato de folleto.

Este cambio, que he planteado hasta aquí en función de los géneros que en él intervienen, no se da, desde ya, de manera natural, como puede comprobarse siguiendo la publicación folletinesca: la historia de esta transformación está hecha de pruebas, correcciones y reescrituras que exhiben el esfuerzo realizado por el “cronista” cuando, ya dado por concluido el relato del *fait-divers*, retoma la narración una semana después. Todos estos intentos están enmarcados por los sueltos periodísticos que acompañan la publicación de la historia, preocupados a la vez por complacer y por crear un público. Dos notas, del 15 y el 16 de noviembre de 1879, anuncian la inesperada continuación de *Un capitán de ladrones* y, para ello, llaman la atención de los lectores apelando al éxito de la nueva sección e insistiendo en el interés de la historia allí narrada:

Variedades policiales.

Hoy sigue la continuación de esta nueva sección, reproducida por la mayor parte de la prensa del interior y de la campaña.

La vida de Larrea en su faz más interesante.

El domingo y el lunes continuará también.

Prometemos para esta sección otras interesantísimas y no menos verídicas historias.

Variedades policiales.

Empieza hoy en esta sección lo más interesante de la vida del famoso Larrea.

La recomendamos a nuestros lectores.

Puesto claramente en vinculación con el origen periodístico de la sección policial, el público del potencial folletín se configura en estos sueltos en una zona donde lo verídico se combina con lo interesante: la condición verídica de la historia narrada resulta acá un requisito del éxito, pero siempre en tanto esa “verdad” tenga interés para el lector. Si la apelación a lo novelesco de las historias no excede todavía los límites de la narración, su manifestación explícita se anuncia en el tipo de curiosidad y excitación que se deposita en “lo verídico”: ¿hasta dónde puede llegar lo “más interesante” de la

vida real? Allí es donde nace, día a día, la novela popular. Pendiente del “continuará”, que es el mecanismo de atracción de los lectores pero también el desafío del autor, la variedad policial se convierte en un relato seriado: es casi una novela folletín y, potencialmente, el ejemplar inaugural de una sucesión de folletines. De hecho, cuando empiecen las últimas entregas de *Un capitán de ladrones* el diario ofrecerá nuevos materiales de interés para la historia de Larrea y anticipará al mismo tiempo la publicación de una próxima “variedad policial”. Así, el lunes 24 de noviembre un suelto anuncia la reproducción del retrato de Larrea que saldría al día siguiente y adelanta los aspectos “interesantes” del nuevo protagonista de la sección:

El retrato de Larrea.

El grabador sr. Supot debe concluir hoy la copia del retrato del célebre criminal Antonio Larrea, tomado de la Penitenciaría.

Concluida la historia de Larrea, el redactor especial de la sección *Variedades policiales* empezará la narración histórica de la vida del gaucho Juan Moreira, que es aún más interesante que la anterior.

Moreira es el gaucho que ha dejado más hondas huellas en la memoria y en las *payadas* de los habitantes de nuestra campaña.

Por un lado, la historia de Larrea culmina con la presentación del “célebre criminal” a través de su retrato: después de días de seguir la narración de su vida, se ofrece la imagen de su rostro. En vez del recurso a la ilustración de escenas para acompañar el relato –o sea: en lugar de apelar a una representación gráfica– se acude a una imagen de tipo testimonial, lo cual acentúa el verismo de la historia narrada. Por otro lado, para provocar el interés por el nuevo relato que se anuncia, se recurre a la memoria popular, es decir que la atracción del lector del folletín se fundamenta en la atracción que esa misma historia ha ejercido sobre otro público: los receptores de la campaña que la reciben por la vía de la transmisión oral. La elección de la vida de Moreira se justifica porque ha demostrado su eficacia, antes, entre otro público y a través de otro tipo de circulación, pero también porque será narrada por el mismo “redactor especial” que escribió la vida de Larrea. En este suelto periodístico, entonces, el alcance del

“continuará” excede al caso individual: lo interesante se desplaza del final de una historia ya conocida, y cuyo interés radica en la novedad y en el modo de narrar (de hecho, todos los lectores sabían desde el comienzo que Larrea había muerto en la penitenciaría), a una nueva historia que promete episodios aún más cautivantes. Buena parte de estos aspectos son reforzados el jueves 27 de noviembre, día en el que sale la última entrega de *Un capitán de ladrones*, pero, esta vez, aparecen en el propio interior de la sección y como cierre del relato.¹⁹ Es entonces el “redactor especial” quien garantiza la continuidad de las historias, y lo hace no únicamente explicitando una decisión sino revelando por primera vez su nombre a través de su firma:

Esta es la biografía, escrita a grandes rasgos, que compendia la vida criminal del bandido que nos ha ocupado más de 20 días.

La ofrecemos a nuestros lectores, como el prólogo de las muchas historias de este género que seguiremos publicando.

EDUARDO GUTIÉRREZ

Así, la constitución de la novela popular en las páginas de *La Patria Argentina* se lleva a cabo junto con la figura del novelista: la mención del género y del nombre de autor se hacen al mismo tiempo y están a cargo del propio autor. Las historias de “este género” son aquellas que han ocupado “más de veinte días” (y no las dos entregas iniciales del *fait-divers*) mientras el “redactor especial” abandona el anonimato y pone su nombre al final del relato (como no lo había hecho al publicar aquel primer relato de la historia de Larrea). La firma –que destaca la noción de autoría y le da una identidad–²⁰ distingue la

¹⁹ Ese día, también la historia de Larrea presenta una novedad: el capítulo, llamado “El cráneo de Larrea”, viene acompañado por dos ilustraciones de su cráneo (*La Patria Argentina*, 27/11/79, p. 1, col. 7). Pero además, hay un suelto en el que se piden disculpas por la mala reproducción del retrato de Larrea en el número anterior y otro en el que se discute una acusación del diario *El Nacional* acerca de la veracidad de ciertos hechos narrados en las *Variedades policiales*. Como puede verse, los recursos destinados a excitar el interés de los lectores se multiplican en distintas zonas del periódico.

²⁰ En relación con la autoría de las primeras historias contadas por Gutiérrez, es interesante una discusión que se establece entre este y Luis Goyena. Goyena, que aparece con el seudónimo de “dr. Santillán”, escribe una carta en *El Nacional* desmintiendo que sea Eduardo Gutiérrez el autor de *Un capitán de ladrones* y declarando que el verdadero autor es su hermano Ricardo, el ya reconocido escritor. Al día siguiente (jueves 4/12/79), en las dos últimas columnas del folletín –donde se comenzó a publicar *Juan Moreira*– aparece una carta de Eduardo Gutiérrez en la que niega la acusación diciendo que la relación

variedad policial de otros textos que van sin nombre de autor o con seudónimo, como era frecuente en el periodismo de la época y como había sucedido con el mismo Gutiérrez, quien había escrito en *La Nación Argentina*, a fines de los años 60, una serie de crónicas con el gracioso seudónimo de Benigno Pichuleta.²¹

Estas novedades, enunciadas por Gutiérrez y acompañadas por los sueltos periódicos, están estimuladas por los lectores, quienes ya venían pidiendo –según señalan los redactores del diario en un suelto del 25 de noviembre– que la sección de las “variedades policiales” pasara al espacio del folletín, en ese entonces ocupado por *Las damas de París* del francés Arsène Houssaye:

En una hermosísima letra, recibimos ayer una carta firmada por varios devoradores de La Patria Argentina, pidiéndonos publiquemos en el folletín la sección “Variedades policiales”.

Trataremos de complacer a tan corteses lectores.

El esfuerzo del “redactor especial”, las notas del diario y la recepción de los lectores se conjugan en la transformación exitosa del *fait-divers* en novela. El remate de esta fase inicial de la operación se produce de un modo bastante peculiar, cuando el 28 de noviembre, es decir un día después del final de *Antonio Larrea*, *La Patria Argentina*

que hay entre los hermanos Gutiérrez no es la misma que la que mantiene Goyena con su seudónimo, el dr. Pablo Santillán, y menciona allí incluso la ayuda prestada por este para presentar el estudio frenológico del cráneo de Larrea (efectivamente, Santillán aparece mencionado en la entrega correspondiente a esa descripción). A su vez, Goyena desmiente en *La República* haber sido el autor de la denuncia y, por último, un suelto del sábado 6/12/79 de *La Patria Argentina* cierra la discusión ratificando que sí fue Goyena quien escribió la carta en la que se dudaba de la autoría de Gutiérrez y pronunciando de ese modo “la última palabra suelta sobre aquel desgraciado incidente”. Como puede verse, en este momento se produce una discusión acerca de la identidad autoral, a la vez que se pone en duda que Eduardo Gutiérrez pueda convertirse en novelista.

²¹ La ausencia de firma o la elección de un seudónimo, muchas veces ‘gracioso’, era una práctica frecuente en el periodismo de la época y se continúa aún en la década del 80. Por eso, no debe llamar la atención el uso de un seudónimo o el recurso del anonimato en la prensa sino, por un lado, las notas o artículos que aparecen firmados, y, por otro lado, el tipo de seudónimo elegido y la frecuencia con la que se lo utiliza (¿es siempre el mismo el seudónimo usado por un escritor?, ¿en qué tipo de textos aparece?, ¿cada cuánto se lo usa?, etc.). Esto no quita, más bien lo contrario, la necesidad de hacer un trabajo sobre la importancia del anónimo y el seudónimo en la literatura argentina del siglo XIX y aun del XX; es decir, una historia de las identidades autorales en nuestra literatura (no conozco hasta ahora ningún trabajo al respecto).

reproduce un suelto publicado el día anterior en el diario *El combate* y al que titula “Palabras benévolas”.²²

El capitán de ladrones.

Hoy publica nuestro colega *La Patria Argentina* la conclusión del curioso relato que durante algunos días ha venido haciendo en su sección *Variedades* sobre la vida del famoso Larrea.

El interés siempre creciente con que su autor ha sabido concertarlo ha hecho que el público le haya acogido con verdadero placer, siguiendo con la más viva ansiedad su desarrollo.

Felicitemos al señor Gutiérrez por su doble triunfo de cronista y literato.

La Patria Argentina nombra al autor de la sección un día después de haber puesto este su firma y lo hace citando las palabras de un colega. Más que sugerir una desvinculación del diario respecto del reconocimiento de la figura de Gutiérrez como autor, el efecto de la cita potencia una consagración que no dependería del propio diario sino que aparece legitimada por otros medios. Definido como “cronista” y “literato”, Gutiérrez conjuga, en su figura como escritor, los dos aspectos que caracterizaban la narración de la vida de Larrea: lo verídico y lo novelesco.

Quizás por primera vez, en este pequeño texto, se reconoce públicamente que Eduardo Gutiérrez, el cronista policial del diario de oposición *La Patria Argentina*, se ha convertido, en menos de un mes, en escritor de literatura y, casi, en un novelista.

Del diario al folleto

Tanto el éxito imprevisto de *Un capitán de ladrones en Buenos Aires* —que paulatinamente se convertiría en *Antonio Larrea*— como la fascinación provocada con *Juan Moreira* son factores importantes para tomar la decisión de publicar la historia del bandido español en forma de folleto. Hay, no obstante, un aspecto que no solo hace de

²² La estrategia de publicar o reproducir cartas de lectores en el espacio central del diario era tan frecuente en la prensa de la época como la transcripción de artículos elogiosos publicados por otros diarios. Este recurso de autopromoción, que hoy parecería descarado frente a otros más sutiles, fue aprovechado al

esa publicación una medida conveniente sino, ante todo, necesaria: la edición del folleto es la única solución para que, tras los vaivenes de la publicación periodística, los lectores puedan seguir la vida de Larrea de manera ordenada y completa. Evidentemente, y después de todo el proceso, coleccionar los ejemplares del diario, como recomendaban al comienzo los redactores, daba por resultado un rompecabezas más que una biografía novelesca. Apenas iniciada la nueva historia, *La Patria Argentina* avisa repetidamente sobre la salida del folleto, por ejemplo en estos dos anuncios:

Antonio Larrea.

Cediendo al empeño de numerosos suscriptores que no habían podido seguir en el diario la curiosa biografía de aquel célebre ladrón, hemos hecho de ella un folleto ilustrado, que nuestros suscriptores encontrarán en venta en la Administración de *La Patria Argentina*, al ínfimo precio de diez pesos.

Lo avisamos con tiempo porque la edición es pequeña.

Desde el martes 2 de diciembre se halla en venta en la oficina de este diario esta célebre historia que tanto interés ha despertado.

La edición irá adornada con el retrato de Larrea y algunas láminas representando los episodios más interesantes de su vida.²³

El diario se ha convertido en una pequeña empresa editorial: el relato de la vida de Larrea se independiza del espacio periodístico en el que se originó, se transforma en “folleto ilustrado”, se le pone un precio y se le agrega un *plus* con respecto a su aparición en la prensa por medio de los “adornos” del ejemplar. Así, en esta instancia de distribución, los cambios entre el periódico y el libro quedan reducidos a simples modificaciones de orden técnico, frente a los esfuerzos referidos al orden de la narración que se habían expresado en los sueltos periodísticos al pasar de la versión de la historia en *fait-divers* a su ampliación posterior. Así también, las causas de la aparición del folleto son atribuidas a los suscriptores que no pudieron “seguir” la biografía en el diario, de modo tal que no solo se omiten las vicisitudes de la publicación que afectaron

máximo por *La Patria Argentina*, sobre todo gracias a la reproducción que del folletín empezaron a hacer periódicos pequeños o del interior del país.

²³ *La Patria Argentina*, jueves 4/12/1879 y viernes 5/12/1879.

a la organización de la historia sino el esfuerzo puesto en la instancia de producción del texto.

En ese sentido, la condición de este segundo y definitivo pasaje, de la prensa al folleto, es precisamente el *trabajo de edición* llevado a cabo por Eduardo Gutiérrez, que se monta sobre las adecuaciones que había realizado previamente para extender el *fait-divers* y sin el cual la historia de Larrea sería impublicable en forma independiente. Este trabajo de edición altera notablemente una de las imágenes más frecuentes de Gutiérrez como novelista: la que asimila sin matices la escritura y la publicación folletinescas a la desprolijidad y los descuidos.²⁴ De hecho, al confrontar el texto publicado en el diario y el texto del folleto se hacen evidentes las modificaciones introducidas por el autor en el orden de la historia y de la escritura. En su rápida conversión a novelista, el cronista Gutiérrez no solo aprende a detectar los guiños del folletinista a sus lectores sino a identificar aquellos que perturban la lectura de la narración una vez que esta se publica en forma de libro. Doble aprendizaje, entonces: el de la escritura folletinesca y el de la escritura novelesca que se independiza del espacio de la prensa.

La primera modificación que hay entre el diario y el folleto se produce en el fragmento correspondiente al final de la primera entrega, o sea cuando la historia de Larrea era aún un *fait-divers*:

Larrea se estableció con su vasquita en la calle de Santa Teresa, frente a la casa de un conocido doctor oriental, joven de fortuna, a quien Larrea había puesto los puntos.

Pero el espacio nos falta y tenemos que poner aquí el fatal *continuará*, pues la aventura es larga y mucho más larga la historia de este famoso criminal, historia que termina con el sangriento atentado cometido en casa del sr. Lanús.

²⁴ Esta imagen quedó cristalizada en la carta de uno de los hermanos de Gutiérrez que cita Ricardo Rojas en la *Historia de la literatura argentina*: "Eduardo, que jamás pensaba lo que iba a escribir, escribía mientras tenía pluma, tinta y papel, sin detenerse [...] Así se hacía folletín para varios días, el que llevaba a la imprenta, y estaba fresco para sus otros trabajos. Cuando le avisaban que el original del folletín se había agotado, leía el último folletín publicado y con solo esto se ponía al corriente y continuaba. *Jamás*

Si ya hay algún desajuste entre el relato de la historia y el género *fait-divers*, es la irrupción del folletinesco “continuará”. La mención de este recurso, que será innecesaria una vez que el mismo sea reconocido como convención del género, es justamente lo que debe desaparecer en el pasaje a libro.²⁵ De ahí que el párrafo correspondiente sea saltado en la transcripción para el folleto y que se pase directamente a lo que fue el comienzo de la segunda entrega.

Recién al final de esta última entrega de la primera etapa de la publicación de *Antonio Larrea* Gutiérrez lleva a cabo una nueva modificación, pero ella es aún más compleja: por un lado, el párrafo carga con la conversión del *fait-divers* en folletín producida en el diario, y por otro lado, es sobre ese cambio que debe ser resuelto el pasaje del folletín al folleto. Ambos procesos, por el escaso tiempo transcurrido, se dan de manera prácticamente superpuesta. El final de la segunda y última entrega de la versión inicial de la historia no solo tiene un tono claramente periodístico sino que le da un cierre bien definido al suceso:

Una mañana nuestra población fue sorprendida por una noticia alarmante:

A dos cuadras de la policía y a las 11 de la noche, la casa del rico capitalista sr. Lanús, había sido asaltada por bandidos armados y hábilmente dirigidos.

Se había cometido un robo, y varias personas de servicio habían sido malamente heridas. El cocinero de la casa había sido muerto a puñaladas y los salteadores se habían retirado sin haber sido molestados por los agentes de policía.

Esta se puso en eficaz campaña, y días después caían en su poder tres de los salteadores y el famoso Larrea, sospechado de haber sido el capitán que dirigió el golpe.

Fue entonces reclamado por la autoridad oriental, que hizo conocer el largo sumario de las fechorías de Larrea, y su vida en Cataluña, cuna de su persona y de sus crímenes.

Larrea fue alojado en la penitenciaría, de donde le sería completamente imposible escapar, y se le instruyó el sumario.

Larrea negó el último crimen que se le imputaba, pero sus cómplices cantaron de plano, y se le probó el hecho.

Convencido de que su vida de bandolerismo había terminado, se conformó con su suerte y se entregó de nuevo a la lectura de su libro favorito, *El Conde de Montecristo*.

releyó los originales ni corrigió las pruebas...” (cit. en Ricardo Rojas, *Los gauchescos*, op. cit., pp. 94-5, énfasis mío).

²⁵ Otro ejemplo en el modo de subrayar la continuidad propia del folletín aparece al final de la entrega en la que se retoma la historia: “Nuestros lectores podrán ver este robo maestro, junto con las aventuras que a él siguieron, en nuestro número de mañana.” (*La Patria Argentina*, 12/11/1879)

Últimamente enfermó de una afección al cerebro, de la que murió bajo el glorioso nombre *del 291*.

Todo el tiempo de su última prisión fue visitado por la vasquita María quien se perdió de vista una vez que Larrea dio con su cuerpo en los hoyos de la Chacarita.

Al retomar la historia de Larrea en la sección de las variedades policiales el miércoles 12 de noviembre, o sea una semana después de este provisorio final, el narrador necesita justificar una decisión que, en principio, altera no solo los planes de redacción de la historia sino de toda la sección. Así empieza la biografía de Larrea cuando Gutiérrez la retoma para su ampliación:

Revisando los sumarios que forman la causa general del famoso bandido Antonio Larrea, cuyos hechos más notables hicimos conocer a nuestros lectores, nos hallamos con aventuras tan curiosas, que nos veo [sic] obligados a hacer este apéndice de esta narración, pues en este sumario están comprendidos los hechos de más interés.

He aquí la última hazaña que llevó a cabo en Montevideo, según el sumario con que aquella policía lo había reclamado de nuestra penitenciaría.

Larrea se presentó...

El fragmento pone de manifiesto el esfuerzo que hace Gutiérrez para justificar ante los lectores –no solo como lo hacen simultáneamente los sueltos periodísticos sino en el propio interior de la narración– la operación de expansión que realiza. La estructura cerrada del *fait-divers* –como hemos visto– se abre al retomar la historia y a esa apertura se le da el nombre de “apéndice”. En ese “apéndice”, que por supuesto será ampliamente mayor que el cuerpo inicial de la historia, es donde se escribe la novela.

En el pasaje a libro, en cambio, las marcas de ese esfuerzo desaparecen –pese a que los cambios se producen en el nivel del relato– porque la escritura debe limar aquellas asperezas de la narración que afecten a su continuidad. Por un lado, todo el final de la segunda entrega desaparece en el pasaje al folleto, ya que es la expansión de esa especie de resumen lo que constituirá la biografía definitiva. Por otro lado, la justificación de lo que sería la sorpresiva tercera entrega ya no es necesaria, con lo cual el enlace está dado por una frase simple que no deja huellas del procedimiento

expansivo: “Larrea no había salido de Montevideo”, indica el narrador. A diferencia de la expansión, que acumula las marcas de su propio movimiento, el trabajo de edición que supone el pasaje a folleto radica en disimular la transformación anterior y borrar todas las marcas. Esta solución, por otra parte, se relaciona estrechamente con el recurso de fundido entre dos entregas que en general se usa cuando las novelas folletinescas se publican como libro: en su primer texto –y en ocasiones también en el siguiente, *Juan Moreira*– Gutiérrez necesita repetir, en el comienzo de cada entrega del “folletín”, lo mencionado al final de la anterior. Como si estuviera entrenando a los lectores a la continuidad al mismo tiempo que aprende a ejercerla, todavía aparece muy pendiente de las condiciones de la publicación, preocupación que desaparecerá casi por completo solo dos años después con la novela *Hormiga Negra*.

Existe además, en el pasaje del diario al folleto, un conjunto de cambios de otro orden: no se trata ya de modificaciones vinculadas con la historia y su relato, sino de correcciones provocadas por una cuestión de decoro. Esto es: el respeto por la intimidad ajena genera una especie de autocensura que se pone de manifiesto en correcciones que, a lo largo de todo el proyecto de escritura de Gutiérrez, van desde la alteración u omisión de un nombre propio hasta la interrupción de un folletín. En *Antonio Larrea*, hay varios momentos en los que se pone en marcha ese mecanismo de corrección. Quizás el caso más llamativo se dé ante la omisión, en el libro, de dos anécdotas íntegras publicadas en la entrega del jueves 13 de noviembre, que involucran de manera altamente comprometida a ciertos personajes del gobierno chileno y del arzobispado. Esa alteración, en la que se conjugan las motivaciones personales con las connotaciones políticas, ni siquiera exige cambios de palabras o frases: se trata simplemente de la supresión de casi toda la entrega para la edición del folleto. En cambio, otras veces –y este es un recurso muy frecuente– el proceso de corrección sirve para omitir las

rectificaciones vinculadas con la intimidad ajena que hay a lo largo de la publicación folletinesca. Cuando en el diario el narrador comienza a contar la relación de Larrea con la hija de un panadero, da sin pruritos el nombre de este: "señor Abadía". A la entrega siguiente, del viernes 14, se retoma el párrafo final de la entrega anterior, pero en lugar del nombre del dueño de la panadería aparecen tres estrellitas. Entonces, el narrador aclara:

Hemos dicho que Larrea puso sus puntos a la hija de un panadero de la calle Perú, con la cristiana intención de casarse con ella, casamiento que fue causa del sumario que se instruyó a este bandido en la curia eclesiástica.

Ayer se presentó en esta imprenta esta misma, hoy segunda viuda de Larrea, a pedirnos no hiciéramos figurar su nombre en este relato, a lo que accedimos, señalando esa panadería con tres estrellitas, pues nuestro objeto no es hacer daño a nadie en esta relación, sino hacer conocer de los lectores de *La Patria Argentina* la vida de este célebre bandido, que reviste todas las facetas y caracteres del terrible bandido español.

Seguiremos, pues, llamando a la panadería con tres estrellitas, distinguiendo bajo el nombre de Amalia a la desgraciada niña que Larrea hizo su segunda esposa.

El fuerte gesto autorreferencial provoca una especie de puesta en abismo de los procedimientos usados por Gutiérrez para hacer, de la realidad, ficción. En el libro, esta exhibición se reduce al mínimo:

El drama que sigue tuvo por teatro la panadería situada en la calle de Perú entre Chile e Independencia, de propiedad de un señor...

[...] En aquella panadería vivía el dueño de ella, cuyo nombre omitimos a pedido de su hija, en compañía de esta hermosa joven que apenas tendría más de catorce años.

Larrea desplegó todos sus poderosos atractivos para conquistar el corazón de Amalia, que así se llamaba [...]²⁶

²⁶ A veces la corrección no aparece incluida en el texto sino que recién se conoce tras la publicación de la historia, a través de sueltos aclaratorios como el siguiente. "En la narración de los episodios que compendian la vida del célebre Larrea, que hemos publicado en la sección Variedades policiales, se hace mención de un hermano del referido Larrea, colocado al servicio del ilustrado doctor Herrera Vegas. /Como el dr. Vegas tiene a su servicio un joven, condescendemos a aclarar la versión, diciendo que el hermano de Larrea no es el sirviente sino el cochero del distinguido médico, quien desempeña este cargo hace más de cuatro años, sin haber merecido la más leve reconvención." (*La Patria Argentina*, 27/11/1879). En una novela posterior, *Carlo Lanza* (1886), el narrador deja en el texto rastros del decoro que lo lleva a omitir ciertos nombres propios: "el joven que cortejaba a Anita y a quien no hay para qué nombrar", dice en referencia a un "joven rico". Y después lo convierte en lector de su propia novela: "Atraído por el título de nuestro folletín, este joven ha de leerlo indudablemente, y grande será su

Queda en el texto apenas una marca de la alteración de los datos de la realidad. Ese resto de la corrección pone de manifiesto el control que el decoro le pone a la narración y también sirve de prueba ante cualquier acusación de haber adulterado la realidad. Estas leves marcas denuncian el origen periodístico del relato, de ahí que, a medida que el mismo comienza a ganar autonomía respecto del diario, esas marcas lleguen hasta desaparecer casi por completo en los folletines posteriores. El respeto por la vida ajena –que llegará a su punto máximo cuando Gutiérrez suspenda la publicación del folletín *El asesinato de Fiorini a pedido de la familia*–²⁷ da lugar a una experiencia de corrección en la cual tiene lugar, en parte, la articulación entre el hecho verídico, con sus datos y personajes, y la narración novelesca.

Un capitán de ladrones: Buenos Aires como escenario de la novela popular con bandidos

Si la versión original de la historia de *Antonio Larrea* estaba organizada a partir del modelo periodístico del *fait-divers*, al transformarse en una especie de folletín encuentra en la *novela popular con bandidos* un primer modelo literario. Ya en la presentación del personaje que lleva a cabo en la inauguración del relato, Eduardo Gutiérrez establece la filiación de Larrea con otros héroes folletinescos:

Capitán de ladrones a caballo, Larrea tenía asolados los caminos, queriendo hacer reproducir en sí las famosas hazañas del novelesco Juan Palomo y de Diego Corriente, tipos ennoblecidos en un gusto detestable por la rancia literatura en que se enviaron escritores como Fernández y González y otros que lo siguieron en este camino pésimo. (AL, p. 10)

Mientras toma distancia de la novela folletín, Gutiérrez presenta a Larrea comparándolo con los protagonistas de dos de las más conocidas novelas populares con bandidos

maravilla al vernos poseedores del más íntimo secreto de su aventura con Anita...” (Eduardo Gutiérrez, *Carlo Lanza*, Buenos Aires, N. Tommasi, s/f, pp. 134 y 143-4).

escritas por el español Manuel Fernández y González a mediados del siglo XIX: igual que Diego Corriente y que Juan Palomo, Larrea es un “capitán de ladrones a caballo”, es decir un “caballista” que atacaba las galeras y diligencias, en el camino que iba de Andalucía a Castilla, para alzarse con las posesiones de los pasajeros.²⁸ En definitiva, es un verdadero bandido español, aunque no andaluz como los prefería Fernández y González, sino de Castilla, ya que Gutiérrez –quizás por fidelidad biográfica– da como lugar de nacimiento de Larrea la ciudad de Valladolid.²⁹

Claro que su actividad como caballista pertenece al pasado en España y no al presente porteño. ¿Qué sucede con el temible bandido cuando es solo *un capitán de ladrones en Buenos Aires*? El “capitán de ladrones” se convierte en un simple punquista. Y si bien Larrea continúa colocando en el lugar del hecho notas con su firma en las que deja constancia de su autoría, tal despliegue de producción no se condice con el verdadero carácter de los delitos, que no pasan de adormecer a las empleadas domésticas o de maniatar a hombres mayores para alzarse así con el producto del robo. Llevadas a la ciudad, las historias de bandidos pierden buena parte de su halo romántico: no hay asaltos nocturnos a las galeras de pasajeros, no hay una gavilla de caballistas que responda ciegamente a la palabra de su capitán. Es cierto que, en el folletín de Fernández y González, el propio traslado de Juan Palomo de la región de la Sierra Morena a la ciudad de Madrid tiene por consecuencia una pérdida en el nivel de

²⁷ *El asesinato de Fiorini* tuvo solo unas entregas en *La Patria Argentina* entre el 22 y el 28 de mayo de 1883, porque, a pedido de los familiares del personaje involucrado, Gutiérrez decidió dejar en suspenso el relato de la historia.

²⁸ Prolífico escritor español de folletines populares, Manuel Fernández y González (1821-1888) escribió, además de conocidas novelas históricas, sus famosas historias de bandidos, como *Los siete niños de Écija* (1863), *Juan Palomo* (186?) y *Diego Corriente* (1866).

²⁹ De hecho, en el *fait-divers* se dice que Larrea es de Cataluña, y es recién en la edición en folleto donde, aprovechando la posibilidad de corrección, se cambia el lugar de procedencia y se indica que es de Castilla. Esta modificación de carácter informativo está relacionada con otras que hace Gutiérrez al publicar el folleto, como ser lugares geográficos y fechas, que corresponden a la necesidad de enmendar ciertos errores periodísticos. Todos estos cambios se vinculan con el hallazgo de nueva información a cargo de Gutiérrez, la misma que, por otra parte, lo llevó en su momento a decidir extender la historia de Antonio Larrea, decisión para la cual parece haber sido central el descubrimiento en los archivos

las aventuras novelescas, pero se trata de la pérdida necesaria para cumplir con la “expiación de un bandido”, tal como lo anuncia el subtítulo de la narración. En cambio, en el traslado a Buenos Aires, las devaluadas aventuras urbanas ni siquiera tienen el atractivo del encuentro de Larrea con marquesas que se enamoran de él y le legan su fortuna, como le sucedía a Juan Palomo, ni tienen como marco las intrigas de la corte. El terror de los caminos parece condenado, de este lado del océano, a enredarse con las jóvenes sirvientas de las casas adineradas de la ciudad para poder cometer sus robos.

Desde ya, el destino del bandido español en Buenos Aires –que es verídico y no ficcional– puede resultar en principio coherente con la crítica de Gutiérrez al “detestable gusto” de las novelas populares de Fernández y González, porque niega el ennoblecimiento del bandido y lo muestra como mistificación: el famoso caballista termina siendo “el 291” de una cárcel porteña. Esa relación sorprendente entre las características del personaje y su destino está en la base de lo que es un *fait-divers*. En ese sentido, Larrea es todo lo contrario del personaje novelesco, ya que Juan Palomo inspira terror pero también respeto, y su muerte corona una vida de expiación de los crímenes y pecados cometidos en los tiempos en que integraba el grupo de “los siete niños de Écija” que asolaban el Camino Real. Sin embargo, cuando “lo interesante” de la biografía de Larrea lleve a Gutiérrez a su expansión, apelará a esos mismos folletines populares que el *fait-divers* menospreciaba, como primer modelo literario disponible para contar la historia de un bandido español y convertirla, progresivamente, en un relato seriado que se acerca a la novela. De ahí que las diferencias en el tipo de aventuras narradas que tiene *Antonio Larrea* respecto de un *Juan Palomo* o un *Diego Corriente* no impliquen tanto un alejamiento de los folletines con bandidos, sino que más bien pongan en evidencia las dificultades que supone el traslado de un modelo,

policiales de la causa por bigamia que se le seguía al bandido español (quien antes de casarse con la hija del panadero ya se había casado en España).

sobre todo cuando este no se limita a ser copiado sino que es adecuado a las nuevas circunstancias.

En el orden novelesco, lo más efectivo de ese modelo radica en el retrato de Antonio Larrea, que combina un valor a toda prueba con una fisonomía sumamente atractiva que impone respeto a los hombres y provoca la adoración de las mujeres.³⁰ En líneas generales, el modelo no funciona en el nivel de la historia sino en la constitución del género. Lo que se toma de allí es la figura del protagonista y ciertos recursos folletinescos, como el cambio de nombre, el disfraz, el secreto y el engaño, que, en lugar de aparecer incorporados como tales, son presentados como recursos delictivos.³¹ Que los típicos recursos del folletín de aventuras ingresen a la historia en tanto tretas delictivas del personaje real que son descritas por el biógrafo se debe en parte a la fuerte alianza entre la “historia verídica” y “lo novelesco”, que es el modo en que se traduce en la narración la categoría de “lo interesante”. En el extremo, junto con el cambio de nombre y el disfraz, está el cambio de la fisonomía: así, cuando la policía no encuentra a Larrea en Montevideo y cree que se ha escapado, es porque “cambió de cara con una facilidad estupenda, convirtiéndose en un gracioso torero andaluz de los que pululan en esa ciudad. Tan hermosa era la cara que se había fabricado Larrea, que tenía verdaderamente alborotadas a todas las muchachas de su pelaje” (AL, p. 15). Del Vautrin balzaciano al Rocambole de Ponson du Terrail –y atravesando entre los 30 y los 70 todas las etapas del folletín– también Larrea pasa por esta novelesca transformación

³⁰ Antonio Larrea era “lo que las mujeres llaman un buen mozo”: “fisonomía franca y abierta, ancha frente, nariz aguileña y ojo grande de pupila celeste, aquella cara interesante hubiera engañado al ojo más perspicaz” (AL, p. 9). A su vez, Juan Palomo, por ejemplo, “era hermoso; con una hermosura ruda, acentuada; rostro oval; frente ancha, grandes ojos negros, de expresión poderosa, en los cuales se dejaba comprender una grande inteligencia; nariz aguileña, boca de labios gruesos, de bella forma, de expresión enérgica y grandes patillas negras” (Manuel Fernández y González, *Juan Palomo o la expiación de un bandido*, Madrid, M. Prats, 1867, p. 9).

³¹ También se toman expresiones propias del caló que aparecen en las novelas de Fernández y González. Un ejemplo: la expresión “abrir en canal”, utilizada muchísimas veces en *Antonio Larrea* para describir el tipo de puñalada del protagonista, es la misma que usan los personajes de los folletines españoles.

fisonómica sin necesidad de explicarla. La explicación, una vez más, está en el propio género.

Gutiérrez resuelve de manera verosímil los desplazamientos entre los recursos a los que apela Larrea en tanto ladrón y los que él mismo usa para narrar, porque pone al género como uno de los orígenes de la historia del bandido. El género *novela de bandidos* necesita ser nombrado en el interior del relato pero no como modelo de la narración sino del personaje: Larrea es un bandido que representa a un héroe de novela. Este capitán de ladrones, en definitiva, es un lector de folletines:

Su lectura era *El Conde de Montecristo*, libro que leía al extremo de saberlo de memoria, pues decía que algún día uno de sus *tiros* lo había de convertir en un segundo Montecristo. (AL, p. 9)³²

Conciente de estar representando un papel con el que se quiere emular a la ficción, Larrea elige seguir los pasos del héroe de Alexandre Dumas en vez de los más familiares de Juan Palomo o Diego Corriente, a los que, en palabras de Gutiérrez, se parece. Más allá de cuán cierto sea este dato que caracteriza a Larrea, lo que importa es el hecho de que aparezca como uno de los orígenes de la historia, como coartada para la inclusión de ciertos recursos folletinescos y también, en parte, como organizador del relato.

De hecho, es precisamente hacia el final de la novela, y cuando Larrea retoma con avidez la lectura de su novela favorita, que aparece en el texto una primera versión

³² Las menciones a la famosa novela de Alexandre Dumas se reiteran en distintos momentos en *Un capitán de ladrones*, pero, con excepción de la primera mención que se hace para completar el retrato del personaje y sirve como una clave novelesca inicial, las demás referencias siempre aparecen cuando Larrea no puede ejercer el bandidismo porque ha sido apresado y está en la cárcel: “Se le instruyó un sumario donde apareció su escapatoria y sus pequeñas pungas de calle, y fue condenado a cinco años de presidio, que Larrea debía cumplir picando piedra y leyendo siempre a su *Conde de Montecristo*, libro que no abandonaba en medio de sus mayores calamidades” (AL, p. 14); “Ya se le consentía tener un poco de tabaco y algún que otro cabo de vela perdido con que poder atender a su famosa lectura del *Montecristo*” (AL, p. 14); “Poco a poco se hizo más comunicativo, solicitó un ejemplar de su inseparable *Conde de Montecristo* y se volvió muy locuaz y accesible a todo género de preguntas...” (AL, p. 103); “Estaba triste y abismado en sus propios recuerdos; no hacía más que leer su libro favorito *El Conde de Montecristo*...” (AL, p. 111).

de lo que sería en los siguientes folletines la representación del protagonista como *héroe popular*. En *Un capitán de ladrones*, el narrador pone esta representación en boca del propio personaje quien, al contar en el presidio porteño su fuga del presidio español, narra también su conversión –episódica y coyuntural– en héroe popular. El marco es la guerra civil que enfrenta a los partidarios de Isabel II con sus opositores republicanos comandados por el general Prim, a raíz de la cual cede la vigilancia en los presidios y los presos vislumbran la posibilidad de escaparse. Tras golpear al único centinela de la cárcel, Larrea se disfraza con su uniforme y a gritos anuncia que los presos se han amotinado, mientras un compañero de fuga lo vitorea llamándolo “hermano del general Prim”. Lo que sucede inmediatamente es la configuración de Larrea como héroe del pueblo:

–Vamos a dar libertad a los desgraciados, para aumentar las filas de los bravos –dijo Larrea, entusiasmado cada vez más a la multitud con su gallardo ademán–. ¡El día que la España combate por la libertad no debe haber seres humanos que giman amarrados a una cadena por la orden inicua de una reina que a estas horas estará ya destronada!

–¡Viva el general Prim! ¡Viva su digno hermano! ¡Viva la República Española! – clamó la multitud que invadió la plaza como una gran ola humana, y el presidio fue atacado con vigor y una bravura digna de aquel pueblo y de aquella raza. (AL, p. 106)

Vestido con uniforme militar y bajo el nombre de Prim, Larrea es ovacionado por el pueblo y se convierte en un héroe nacional. Esta primera representación popular y heroica se construye sobre la base de una doble alianza: el personaje debe aliarse a la vez con la multitud y con la patria. Solo así encuentra la legitimación quien está al margen de la ley, cuando esta es impuesta por quienes son catalogados de no patriotas, en este caso los monárquicos. La divisoria, en este episodio, delimita dos espacios posibles de la justicia: la del pueblo (que se identifica con la patria y la república) y la de los gobernantes (a cuya expresión no se la llama ‘ley’ sino ‘órdenes’). La operación de pasaje de la ilegalidad a un terreno donde la justicia popular es una vía de

legitimación será –con las necesarias adecuaciones– similar a la usada después en los folletines con gauchos. Hay en *Antonio Larrea*, en ese sentido, una primera matriz de la construcción del héroe popular.

En la escena, el héroe popular se configura ejerciendo la justicia –porque siempre actúa en nombre del pueblo y nunca restringido a una justicia individual–, exhibiendo su valor –en nombre de la patria y frente a los enemigos– y creando en quienes son testigos de sus hazañas un efecto de excepcionalidad:

Larrea, vivado bajo el nombre del capitán Prim, seguido de la multitud, ávida de combatir y vencer, y reforzado por los galeotes libres, paseó todas las calles, escogiendo con preferencia aquellas donde había tropas reales, y concluyó por marear al pueblo, haciendo alarde de un valor sereno y de una táctica asombrosa, llevando consigo el triunfo allí donde dirigía sus huestes improvisadas, que se iban engrosando cada vez más, por el populacho ávido de conocer a aquel hermano de Prim que, según el dicho popular de entonces, “había dejado en pañales a su mismo hermano el general”. (AL, p. 107)

A lo largo del recorrido, Larrea termina siendo protagonista de un “dicho popular” que lo instala en el imaginario colectivo como héroe. A diferencia de otros, el héroe *popular* tiene que pasar por esta instancia final de la heroización, en la que su nombre y sus acciones circulan en boca del pueblo.

Del folletín de Dumas al dicho popular, sin embargo, el relato de este episodio que da pie al pasaje de España al Río de la Plata –sus aventuras republicanas terminan cuando consigue embarcarse rumbo a Montevideo– parece romper el verosímil del personaje. Es allí, precisamente, donde ingresa con más fuerza el subtexto de los folletines. En primer lugar, en relación con *El Conde de Montecristo*, quien también es un criminal que, al salir después de muchos años de la prisión donde estuvo encerrado por una injusticia, decide vengarse iniciando un camino tan justiciero como violento.³³

³³ Respecto de la novela de Alexandre Dumas, es igualmente significativo que este, al relatar la vida de Dantès, el “conde de Montecristo”, se haya basado en una de las historias del tomo V de las *Mémoires historiques tirés des archives de la police de Paris* de Jacques Peuchet, archivista de la Prefectura de Policía, que se editarían póstumamente en 1838. De hecho, para la primera edición de *Montecristo*

En segundo lugar –y esta es la historia que Larrea no necesita leer porque él ya es un bandido español–, en relación con Juan Palomo, quien ocupa dos posiciones diferentes como bandido: primero, cuando capitanea a un grupo de “caballistas”, los siete niños de Écija, que asolan los caminos para juntar fondos en la lucha popular contra la monarquía; segundo, cuando los realistas comienzan a perseguirlo por sus actividades y continúa dedicándose al bandidaje para vivir. Es decir: Palomo pasa de ser un bandido *legal*, legitimado porque participa de la lucha liberal, a ser un bandido *ilegal* cuando su partido es vencido.³⁴ En este contexto, que es a la vez histórico y folletinesco, la configuración heroica de Antonio Larrea recupera una verosimilitud que, en el interior del relato de Gutiérrez, parece haber perdido. De la mano de sus compañeros de ficción, por lo tanto, Larrea es, en las novelas de Gutiérrez, el primer “criminal” representado como héroe popular.

Si en el nivel del relato la inclusión de la anécdota –que, recordémoslo, el narrador adjudica a su personaje– es verosímil, el hecho de que su veracidad sea puesta en suspenso desata una ambivalencia entre verdad e imaginación en el nivel actancial. Peligrosamente influido por la lectura del folletín, Larrea comienza a confundir la realidad y la ficción mientras su biógrafo lo convierte de protagonista de un *fait-divers* en protagonista de la primera novela popular: como si la confusión del personaje

publicada en *Le Siècle* en 1846. Dumas incorpora esa historia con el título de “Le diamant et la vengeance” y el subtítulo “Anecdote contemporaine”, aunque después la saca para las demás ediciones (ver Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, édition établie et annotée para Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981. Esta edición incluye como anexo el texto de Peuchet). Lo que me interesa destacar, en la constitución de los folletines populares decimonónicos, es la relación entre los sucesos contemporáneos y la redacción de folletines, así como el archivo policial en tanto espacio textual de donde extraer los materiales narrativos para su ficcionalización, debido, en parte, a ese gusto por los crímenes y los escándalos propio de la época.

³⁴ También Juan Palomo, como todo héroe de folletín, necesita pasar primero por la voz del pueblo: “en la tierra baja nos adoraban; éramos los buenos, los mejores; nuestro nombre aterraba a los enemigos; por todas partes se cantaban coplas en alabanza nuestra, y los ciegos vendían romances en que se relataban nuestras hazañas.” (M. Fernández y González, *Juan Palomo*, op. cit., p. 20). Pero además, Juan Palomo acepta, antes de la expiación del bandido que narra Fernández y González, el indulto de los realistas, y se dedica a cambio a defender los caminos de los nuevos caballistas que roban a los pasajeros. Palomo es héroe actuando en contra y a favor de la ley, pero esta última actuación como “guardián de la ronda” solo puede encontrar su legitimidad en la anterior.

justificara en el orden del enunciado el *tour de force* que constituye el cambio de género. Ya en la cárcel y condenado a cadena perpetua, el ladrón alucina un pasado novelesco que la historia verídica narrada en la variedad policial le ha negado:

–Este, comparado conmigo –decía golpeando sobre el tomo de *El Conde de Montecristo*–, este es un desgraciado que al lado mío no era más que un miserable mendigo; yo poseo riquezas inmensas que me permiten contar el oro, no por cantidades, como él, sino por toneladas. (AL, p. 114)

Por esta vía ingresan al texto los relatos de las hazañas más novelescas de Larrea, quien imagina que distintos monarcas europeos con los que realizó negocios en el pasado le deben millonarias cantidades de dinero y de oro que él ofrece a las autoridades de la policía porteña. En las puertas de la locura que lo llevará a la muerte, Larrea deja de parecerse cada vez más a Juan Palomo para configurarse como un Quijote del bandidismo: ¿qué, si no la lectura obsesiva de *El conde de Montecristo*, pudo conducir al peligroso capitán de ladrones a perder la razón? La manifestación de la locura aparece, aunque sin una explícita conexión causal, asociada a la novela folletín de Dumas:

Al hacer estos relatos, los ojos de Larrea se dilataban y tomaban una vaguedad dolorosa, su fisonomía idiotizada hacía creer que estaba bajo un ataque de enajenación mental, y pasando su mano sobre el ejemplar del *Montecristo*, lo trataba de miserable pobrete, soltando una carcajada seca y estridente, que movía a compasión a aquellos que presenciaban tales escenas. (AL, p. 115)

Ciertos libros pueden ser tan peligrosos que desatan la locura de sus lectores, quienes no solo confunden la vida real con las novelas sino que pretenden emular a los protagonistas de la ficción.³⁵ Injustamente condenado a ser lector de un solo libro igual que su personaje, Eduardo Gutiérrez demuestra, sin decirlo, lo que ha aprendido de la

³⁵ Casi una ironía, las criticadas novelas de Fernández y González critican, a su vez, otras novelas. En *Juan Palomo*, también hay un personaje que pierde la razón por la lectura, pero es, más previsiblemente para el siglo XIX, una mujer que lee folletines: “Clara no era otra cosa que el reflejo de aquella maldita literatura de que se atracaba y que la había vuelto loca. No decía ni sentía más de lo que había leído en Victor Hugo, en Federico Soulié, en Dumas y en tantos otros...” (op. cit., p. 532).

novela de Cervantes que, según declaraciones de su hermano, resume todo su conocimiento literario.³⁶ No solo subrayo la relación por la confusión entre el plano de la realidad y el de la ficción que sufre el personaje, sino también porque hay escenas entre este y el intendente del Departamento de Policía Wright –uno de los informantes de Gutiérrez– que recuerdan aquellas en las que el médico y el cura le seguían el juego a los delirios justicieros del hidalgo español. Como Alonso Quijano, Larrea produce risa y compasión al mismo tiempo.³⁷ En la cárcel, el ladrón se ha convertido en una triste parodia de su héroe novelesco.

De todos modos, el narrador no opta por la explicación literaria –más aún: oculta su fuente– sino por la explicación científica. El médico, aquí, no viene a prohibir la lectura que pervierte la imaginación sino a declarar que “aquel hombre extraordinario estaba bajo aquella locura conocida como el delirio de las grandezas, que es una de las más raras que conoce la ciencia” (AL, p. 115). Controlado por el verismo periodístico que le dio origen, el relato compensa el desvío novelesco, amparado en la locura del protagonista, con un final en el que la labor de investigación de Gutiérrez hace alianza con la investigación científica. Contada la muerte del personaje como resultado del “delirio de las grandezas”, el último capítulo hace del caso policial un asunto de la frenología y está dedicado a “El cráneo de Larrea”:

una preciosa pieza anatómica preparada por el doctor Santillán, de una bella configuración y una blancura mate que indican el esmero y paciencia de que se ha hecho gasto para reducirla a este estado que *de un objeto de horror se transforma en un objeto de adorno y de estudio* (AL, p. 121, subrayado mío)

³⁶ Carlos Gutiérrez, en la ya citada carta, borra cualquier tipo de aplicación al estudio, interés literario y todo rastro de la biblioteca de su hermano, mientras propone, en cambio, considerarlo casi como un intuitivo: “¿De dónde sacaba Eduardo el raudal de conocimientos que demostraba en su conversación fácil y entretenida? Creo, casi con plena seguridad, que no había leído más libro que el *Quijote*. Su caudal no era otro que su propio intelecto y su enorme facilidad de asimilación.” (cit. por Rojas, op. cit., p 190).

³⁷ Al destacar el uso de la confusión entre realidad y ficción sobre la que se estructura el *Quijote*, en tanto recurso disponible al que acude Gutiérrez para darle una resolución a la historia de Larrea, no intento proponer una comparación entre ambos textos sino plantear otro modo en el que operan las lecturas de Gutiérrez en la constitución de la novela popular. Explícitamente, el *Quijote* aparecerá mencionado en *Juan Moreira*, como se verá oportunamente.

Un nuevo modelo genérico, el del caso frenológico, ingresa a último momento para restaurar el equilibrio entre realidad y ficción en nombre de la ciencia. A partir de la descripción del cráneo se explica la tendencia de Larrea al robo, el amor por su primera mujer, el desequilibrio moral que lo condujo al crimen y la memoria de las fisonomías y los lugares que lo ayudaron en su carrera de ladrón. Este despliegue científicista, que reubica la vida de Larrea en el marco del caso, cumple en la historia una función muy específica y provisoria a la que nunca más volverá a apelar Gutiérrez tan claramente cuando escriba los siguientes folletines: el caso frenológico ofrece una explicación científica de las actitudes de Larrea y controla la vertiente novelesca de la historia.³⁸

Por lo pronto, en esta etapa inicial, en la que el género se constituye como una historia de desplazamientos, pruebas y conversiones, no puedo resistir la tentación de pensar la voluntad novelesca de Gutiérrez como la transformación final del cráneo de Larrea: de “un objeto de horror” en “un objeto de adorno y de estudio”. La constitución de la novela popular, en definitiva, también implica la transformación, en nombre de lo más interesante de la vida real, del “horror” de los archivos criminales en folletines que entretienen al público: los bandidos como Larrea o los gauchos como Moreira u Hormiga Negra ya no transitan por los prontuarios sino por las apasionantes novelas que el lector tiene entre sus manos.

Juan Moreira en folletín: lo verídico y lo novelesco

Alertados por la insistente campaña de promoción organizada alrededor del segundo y nuevo relato de las “Variedades policiales”, los lectores de *La Patria Argentina* estaban al tanto de todos sus aspectos preliminares. No solo los sueltos

³⁸ En los demás folletines, el paradigma científicista de la época aparece en funcionamiento (de hecho, gran parte de los gauchos son “melancólicos”), pero nunca como sistema explicativo sino descriptivo.

periodísticos sobre *Antonio Larrea* habían sido aprovechados por la redacción para incluir información y avances de *Juan Moreira*, sino que en la misma sección donde se publicaba la historia del bandido español aparecían referencias a la siguiente biografía. La primera vez que el nombre de Moreira aparece en el diario ya contiene toda su potencialidad narrativa. Ese día, miércoles 18 de noviembre, la esperada entrega de *Antonio Larrea* se ve sustituida, en el espacio tradicional de las “Variedades policiales”, por una nota en la que los editores justifican el motivo de la ausencia: el redactor especial de la sección tuvo que salir imprevistamente de viaje en su condición de cronista para cubrir unos crímenes ocurridos en la campaña bonaerense. El viaje – informa la nota– es a la localidad de Lobos, donde el cronista aprovechará para realizar averiguaciones sobre Juan Moreira y escribir su historia a partir de conversaciones mantenidas con gauchos y otros testigos de su vida, así como de la observación de la escena del crimen. A la escritura folletinesca de *Antonio Larrea*, por lo tanto, se la sustituye con un relato acerca del trabajo de investigación que hace el autor para la próxima historia. El tiempo de la narración coincide, todavía, con el tiempo de la escritura.

El jueves 27 de noviembre de 1879, es el mismo Gutiérrez quien, a continuación del final de la última entrega de *Antonio Larrea*, anuncia definitivamente la nueva biografía que se publicará en la sección “Variedades policiales”:

Mañana empezaremos a publicar la vida del célebre gaucho Juan Moreira.

Es más interesante, si es probable, que la que terminamos hoy, y está destinada a despertar un vivo interés por el tipo extraordinario cuya historia describiremos fielmente.

Estamos al cabo de todos los datos que a ella se refieren, recogidos personalmente de boca de las autoridades de Lobos, de muchos gauchos, amigos y compañeros de Moreira, y de diversos sumarios existentes en aquel Juzgado de Paz, habiendo visitado además el teatro en que Moreira selló su muerte con rasgos increíbles de indómita bravura.

Tenemos también en nuestro poder un retrato de Juan Moreira que nos ha sido facilitado bondadosamente por un empleado de la policía de Lobos.

Efectivamente, al día siguiente, 28 de noviembre, comienza a publicarse la historia de Juan Moreira, el gaucho condenado a ser un matrero por su enfrentamiento con la justicia en los años 70.³⁹ Aunque pueda resultar sorprendente, el relato ocupa, igual que el de la vida de Larrea, las últimas tres columnas de las siete que tenía el diario y no el espacio dedicado al folletín. El único cambio es que la tan novedosa como exitosa sección de las “Variedades policiales” pasa a denominarse, sin previo aviso, “Dramas policiales”, título que Gutiérrez mantendría en los años siguientes para presentar las sucesivas biografías de personajes extraídos, precisamente, de los archivos policiales. Recién a los cuatro días de comenzada la narración de la vida de Moreira, esta pasa a la sección del folletín situado al pie de la primera página. Como queda indicado en uno de los sueltos periodísticos que se refieren a este traslado, *La Patria Argentina* anuncia que “con motivo de hacer espacio a los avisos y de numerosos pedidos de nuestros suscriptores, publicamos en la sección folletín, desde hoy, nuestra amena sección Dramas policiales”. Los “devoradores” del diario –según se había calificado en un suelto anterior a quienes habían pedido que las “variedades” pasaran al folletín– han sido satisfechos.

Recién entonces se produce una adecuación completa entre el universo cultural de lo popular desplegado en la historia y la organización material del texto, ya que – como explica Jesús Martín-Barbero– en la propia materialidad del folletín es posible encontrar marcas de ese particular universo. De hecho, Barbero señala cuatro niveles en los que se detecta el modo en que el mundo del lector se incorpora a la escritura y la

³⁹ También el miércoles 26 de noviembre se hace mención a *Juan Moreira* en el interior de la sección, aunque esta vez después del consabido “continuará”: “Terminada la historia de Larrea, pasado mañana, empezaremos a publicar la de Juan Moreira, para la cual tenemos los datos más interesantes.” (*La Patria Argentina*, 26/11/1879, p. 1). En cuanto a la biografía del gaucho Juan Moreira, algunos datos generales – para los cuales se toma como una de las fuentes la propia novela de Gutiérrez– aparecen en Hugo Chumbita, *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2000, y una exposición detallada –en la cual la interpretación de ciertas tradiciones orales

penetra: los dispositivos de composición tipográfica, los de fragmentación de la lectura, los de seducción y los de reconocimiento. Todos ellos apuntan a reforzar la dialéctica entre escritura y lectura, en tanto dispositivo clave que permite comprender el género.⁴⁰ Finalmente, y tras poco más de un mes de ocupar diariamente el espacio del folletín, el 8 de enero de 1880 Eduardo Gutiérrez publica la última entrega de *Juan Moreira*, al que le seguirán inmediatamente otros relatos folletinescos. Apenas un mes después, el mismo diario anuncia la salida del folleto, y dos meses más tarde promociona una segunda edición aumentada.

Al comienzo de todo este proceso de publicación, en el que se constituye la novela popular con gauchos, *Juan Moreira*, sin embargo, no es, en apariencia, demasiado diferente a *Antonio Larrea*. En principio, no solo el espacio ocupado inicialmente por la narración reafirmaba el vínculo periodístico sino también una trama que, leída desde la perspectiva de la variedad policial, podría reducirse a esto: un gaucho es perseguido por las autoridades por pretender justicia. La lógica cotidiana se resiente ante dos hechos que parecen unidos por una causalidad extravagante. Como señala Roland Barthes, la extravagancia es otra de las condiciones para que ciertas noticias sean *fait-divers*: en el momento en que dos hechos se relacionan de ese modo, la realidad causa asombro en el lector. Esta potencialidad del hecho verídico es también, igual que en *Antonio Larrea*, su primer punto de vinculación con lo novelesco.

La crítica que ha abordado *Juan Moreira* ha aludido frecuentemente a la relación entre realidad y ficción, sobre todo deteniéndose en ciertas marcas periodísticas que aparecen en el relato. En un prólogo a la novela, Jorge Rivera ha diferenciado claramente las dos vertientes que organizan el texto:

y de algunos documentos se confronta con la información que ofrece la novela— se da en M.E.L. (Marcos Estrada Lynch), *Juan Moreira. Realidad y mito*, Buenos Aires, s/ pic de imprenta, 1956.

Un pedal *testimonial*, periodístico, que moviliza ‘hechos’ y pone a contribución ‘datos’ históricos y fehacientes, según la metodología propia de la crónica, y un pedal *novelesco*, que reelabora, selecciona, metaboliza y metonimiza los materiales acarreados según su propia dinámica imaginativa.⁴¹

Me interesa, más allá de esta diferenciación descriptiva, el modo en que se implican ambos “pedales”. La constitución de *Juan Moreira* como una novela que parte de un hecho verídico y de su investigación no estaría dada por la posibilidad de deslindar la vertiente periodístico-testimonial de la novelesca, sino precisamente por su imbricación e interdependencia. Difícilmente pueda separarse la historia del género, vista desde la perspectiva del formato, del modo en que se organiza el relato en la novela cuando esta es leída de manera independiente. El pasaje de la variedad policial al drama policial es tan constitutivo de la novela popular como el pasaje que va de la yuxtaposición propia de la primera página al espacio diferenciado del folletín y después al libro.

Adolfo Prieto se aproxima a esta condición del género cuando observa acertadamente en Gutiérrez “la tendencia a consagrar como hechos de la realidad solamente aquellos hechos capaces de ser *transformados* en noticia”.⁴² Por lo tanto —y en complementariedad con la observación de Prieto—, es importante destacar que no cualquier hecho de la realidad es potencialmente novelesco. El doble recurso por el cual Gutiérrez narra la realidad como si fuera una novela y controla el poder de la ficción exhibiendo que se trata de la realidad proviene del origen del folletín en el *fait-divers*. Solo que si este se detiene en la exhibición de la causalidad extravagante que asombra al lector, la novela muestra esa causalidad como un conflicto a partir del cual se desarrolla la historia.⁴³ Si en la lógica del *fait-divers* se encuentra la importancia de buscar y

⁴⁰ Jesús Martín-Barbero, *De los medios...*, op. cit., pp. 144-9.

⁴¹ Jorge Rivera. “Prólogo” a *Juan Moreira*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. VI.

⁴² Adolfo Prieto, op. cit., p. 93. Señala también Prieto que “al combinar la noticia con la invención, Gutiérrez se aseguraba la receptividad de un público nacido y alimentado en las modalidades del periodismo, sensible a la inmediatez de la información recibida” (p. 105).

⁴³ Por ejemplo en *Juan Moreira*: la primera sorpresa está provocada por el gaucho perseguido por querer justicia. En la segunda parte (una vez que Moreira cayó por la pendiente del crimen), la sorpresa es otra: un solo hombre se enfrentó con una partida y la liquidó (coincidencia por aproximación).

explotar lo interesante de los hechos verídicos, el cambio de la “variedad policial” al “drama policial” implica el primer acercamiento fuerte a la lógica de la ficción y el debilitamiento de los lazos genéricos con el periodismo.

Si la figura de investigador-cronista es la primera imagen que de sí presenta Gutiérrez como escritor y es la inflexión periodística que asume el novelista, el perfil del investigador funciona también como nexo entre el cronista y el novelista. Hay que recuperar acá nuevamente la estrecha conexión que el *fait-divers* y las novelas folletinescas establecen a mediados del siglo pasado, cuando el préstamo de recursos es recíproco. El método de recolección del material que pone en práctica Gutiérrez y que exhibe permanentemente en el texto se asocia tanto al de los periodistas que estaban detrás de sucesos como al de los folletinistas que buscan material en la realidad. Más aún, ya en los folletinistas de la primera etapa, especialmente en un escritor de novelas populares como Eugène Sue, se puede observar la importancia de la investigación como *back-ground* de la ficción. Se trata de ir a la búsqueda de nuevos materiales, de ver y de escuchar a los nuevos personajes de novela, en fin: de recorrer el mundo de los otros.⁴⁴ Este es el rasgo que, pasado por el tamiz periodístico del *fait-divers* que asume desde el principio su carácter de relato popular, es retomado por los folletinistas de la segunda fase del género, que se inclinan por extraer sus historias de los archivos policiales.

⁴⁴ En *Los misterios de París*, publicada en el *Journal des Débats* entre 1842 y 1843, Sue aclara desde el comienzo su interés por Fenimore Cooper y Walter Scott, así como los cambios que realiza en relación con estos: “Pues bien, nosotros vamos a relatar algunos episodios de otros bárbaros que están tan lejos de toda cultura como los pueblos salvajes hábilmente descritos por Cooper. Hay, sin embargo, una diferencia. Los bárbaros de que vamos a ocuparnos viven entre nosotros...” (*Los misterios de París*, México DF, Porrúa, 1987, p. 3). Por otra parte, en la novela Sue utiliza frecuentemente el recurso de las notas al pie para explicar el *argot* con el que se expresan sus personajes pero, también, tanto en ellas como en el interior de la narración exhibe la documentación sobre la que trabaja, establece una fuerte relación con el contexto, entabla polémicas con quienes critican su folletín y deja constancia de la recepción de su obra. Las novelas de Sue, en el Río de la Plata, se publicaron en folletín desde que este comenzó a tener su espacio en los periódicos, hacia 1850. Entre fines de 1870 y la década del 80, los diarios porteños publicaron diversas traducciones de las novelas de Sue, como el propio *La Patria Argentina*, que publicó *El judío errante* a lo largo de 1884.

En *Juan Moreira* los métodos de recolección del material –que progresivamente se van borrando en folletines posteriores– abarcan desde la entrevista a Moreira que menciona Gutiérrez (¡del 74!) hasta las pesquisas sobre el terreno y la recopilación de testimonios de paisanos del lugar y también de distintas autoridades locales. Ya desde el comienzo, el narrador cita la primera de sus fuentes: “Cuando *hablamos con él*, entonces, Moreira *estaba tachado de bandido y su fama recorría los pueblos de nuestra campaña*” (JM, p. 6, subrayados míos). El conocimiento periodístico directo está doblemente avalado: por un lado, porque Moreira ya estaba inscripto en el prontuario policial; por otro lado, porque su historia ya había ingresado a un circuito oral y popular. Así, la investigación periodística aparece enunciada entre la letra de la ley y la voz del pueblo. Pero Gutiérrez recalca inmediatamente su propio conocimiento de primera mano, aludiendo al viaje a Lobos que había realizado como cronista mientras escribía la biografía de Larrea: “*Hemos hecho un viaje expreso a recoger datos* en los partidos que este gaucho habitó primero y aterrorizó después, sin encontrar en su vida una acción cobarde que arroje una sola sombra sobre *lo atrayente de la relación que emprendemos.*” (JM, p. 11, subrayados míos). La superposición entre la actitud periodística del cronista y la actitud del narrador folletinesco exhibe uno de los procedimientos fundamentales de elaboración del relato, por el cual lo verídico se combina con lo interesante.

En una de las primeras polémicas alrededor de *Juan Moreira*, en este caso estrictamente periodística, *La Patria Argentina* sale al cruce de las críticas recibidas con un suelto en el cual parece optar por lo atractivo de la historia frente a los datos verdaderos que de ella se tienen:

El Nacional, con las historias de metro y medio de su sueltista, sigue en la pretensión de desautorizar nuestros folletines, en sus *detalles menos interesantes.*

Al efecto, y para rectificar un hecho pasado en Matanzas, dijo que aquel hecho era incierto, por haberse él informado de vecinos de Navarro, que no lo conocían –y muy ancho con esta rectificación de 2 metros de oreja creyó habernos dado un golpe de maza, y se rascó muy satisfecho el lomo de la nariz...⁴⁵

Más allá del tono burlón y provocativo que era común en los diarios de esa época y que también es consecuencia del momento exitoso por el que atraviesa el matutino, llama la atención el hecho de que el redactor parece darle mayor importancia al modo como se cuentan los hechos en el folletín que a la relación que establecen con su referente. No hay en la nota ningún afán rectificador, sino una descalificación de la lectura de *El Nacional*, preocupada por los “detalles menos interesantes” del relato, que –según se desprende del suelto– hacen referencia a la exactitud con la que se nombran lugares y se da cierta información.⁴⁶

Complementariamente –y en parte quizás en respuesta a críticas como las anteriores–, la narración del “drama policial” juega con el carácter novelesco de la

⁴⁵ La nota citada se llama “Las grandes iras de un sueltista” (*La Patria Argentina*, 6/1/1880) y termina señalando con ironía que al mismo tiempo que *El Nacional* critica a Gutiérrez está intentando contratarlo para que escriba un folletín para el diario. La polémica habría comenzado a mediados del mes anterior. El domingo 21 de diciembre, un extenso suelto que aparece en la tercera columna de la primera página, llamado “Rectificación equivocada”, reproduce una nota de *El Nacional* en la que se cuestiona la veracidad de los hechos narrados por Gutiérrez en el folletín. Fundamentalmente, se habla de un “bando” que habría mencionado Gutiérrez, que prohibía a los vecinos de Lobos dar ayuda a la familia de Moreira. El desmentido es subestimado diciendo, en primer lugar, que Gutiérrez no había mencionado ningún bando oficial sino que se refería a las amenazas orales del juzgado de paz; en segundo lugar, se aclara que la localidad en cuestión no es Lobos sino Matanzas, como bien se indica en el folletín, y que averiguar en un lugar lo que ha pasado en otro no es confiable. El 4 de enero, un nuevo suelto es aún más directo: “Está tan manifiesta la intención de ese diario respecto a nuestros folletines, y de tal manera rebosa en sus líneas, que no le daremos otra contestación que aquella de... ‘O envidia perra que rabiando vives’. Si le incomoda al colega no tener un folletín como el nuestro, muerda un diente de ajo y se consolará”. Hay que aclarar, de todos modos, que ya desde antes hay desencuentros entre *El Nacional* y *La Patria Argentina*: en un suelto del 17/7/79 *El Nacional* acusa al nuevo diario de “ataques y groserías”. El origen de esta oposición entre el diario de los Gutiérrez y el que dirige Samuel Alberó (con activa participación de Domingo F. Sarmiento) es de carácter abiertamente político y parece comenzar en abril de ese año cuando se acusa a *La Patria Argentina* de no haber aceptado la elección del entonces gobernador de Buenos Aires Carlos Tejedor como candidato presidencial de su partido (25/4) y sigue a raíz de las críticas al mensaje presidencial de Avellaneda (en varias notas del mes de mayo). Con la aparición de los folletines, el objeto del enfrentamiento se modifica.

⁴⁶ Este mecanismo de críticas encontradas, acusaciones y respuestas, no solamente tiene lugar durante la publicación de *Juan Moreira* sino también después. Por ejemplo, mientras sale *Juan Cuello*, el siguiente folletín de Gutiérrez para *La Patria Argentina*, que trata la historia de un gaucho que se enfrenta a la Mazorca en la época de Rosas, el diario menciona en algunos sueltos ciertas noticias sobre el rosismo que publican otros diarios, que están intentando generar una polémica.

realidad, porque lo exhibe como tal para controlar la vertiente ficcional, a la vez que hace el gesto de control para exhibir lo novelesco:

No hacemos novela. narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Marañón, el señor Casanova, juez de paz entonces, y otras muchas personas que conocen todos estos hechos. Hacemos esta salvedad, porque hay tales sucesos en la vida de Juan Moreira, que dejan atrás a cualquier novela o narración fantástica, escrita con el solo hecho de entretener el espíritu del lector. (JM, p. 99)⁴⁷

El “objeto de horror” pretende transformarse en algo más que en un “adorno”, ya que aunque lleva al máximo su potencialidad novelesca no cede en su empeño de destacar lo verídico, como si hubiera ahí algo distinto que la distracción que ejerce el folletín. En los folletines de Gutiérrez el mecanismo de préstamos y superposiciones es explotado al máximo y da resultados novedosos para la narrativa argentina de la época, porque a ese ir y venir entre periodismo y literatura le imprime también un diálogo entre la historia contada y la situación enunciativa, que permite leer las novelas autónomamente o en función de ciertas noticias publicadas en el diario. Se da aquí el segundo cambio fundamental, y definitivo, respecto del *fait-divers*: si el primero se producía en *Antonio Larrea* al abrir la estructura cerrada, el segundo se produce en *Juan Moreira* poniendo en suspenso la autonomía de la historia debido al marco contextual fuerte de las historias de gauchos, que reenvía constantemente a la situación política, jurídica y social de la campaña bonaerense.

***Juan Moreira* en libro**

Continuando una práctica iniciada con *Antonio Larrea*, Eduardo Gutiérrez realiza un importante *trabajo de edición* al pasar *Juan Moreira* del folletín al libro. En

⁴⁷ Otro ejemplo: “un hecho que no nos atreveríamos a narrar si el señor Nicanor González, juez de paz en aquella época, no pudiera atestiguar este hecho novelesco, digno de los espíritus fuertes que figuraron en la Edad Media” (JM, p. 115). También en otros folletines se destaca esta característica de las historias; así, por ejemplo, en *Juan Cuello*: “aquella acción que venía a hacer crecer de un modo fabuloso la fama ya

ese proceso de revisión y corrección, es donde termina de constituirse la novela popular con gauchos. En ese sentido, el aspecto profesional que promueve la narración folletinesca en el escritor no lo constituye solo la rapidez para escribir y el ritmo de publicación, sino corregir, en el pasaje del diario al libro, las erratas o errores que esa misma rapidez implica, así como limar ciertas marcas de la escritura folletinesca.⁴⁸ Los cambios producidos en este pasaje son de distinto orden. En primer lugar, hay un conjunto de cambios vinculados con el género que pueden agruparse en tres zonas: los cortes de las entregas y su adecuación al nuevo formato del libro; la organización en capítulos de este último, y el final de la historia. En segundo lugar, hay otras modificaciones que obedecen a borrar algunas marcas que deja en los textos su inserción en la prensa en tanto medio de comunicación que implica otro tipo de circulación –más inmediata– en el interior del mercado.

Al leer la novela tal cual está en el libro, cualquier lector más o menos avezado apostaría a que ciertas preguntas retóricas que apuntan a crear suspenso corresponden a los finales de cada entrega folletinesca. Así, por ejemplo, cuando hacia el final el narrador pregunta: “¿Qué sucedía entretanto en la pieza que ocupaba aquel hombre verdaderamente descomunal?” (JM, p. 281). Sin embargo, mirando el folletín en el diario, la búsqueda de la correspondencia fracasa: casi siempre, el corte está más vinculado con una cuestión de espacio que con una estrategia folletinesca. Esto es: la relación entre escritura folletinesca y publicación folletinesca no siempre es una relación de coincidencia, ya que a veces el formato impone ciertos límites materiales a la técnica narrativa del corte, vinculada con la trama y el suspenso, que hace que el final

novelesca de Juan Cuello”, señala el narrador (E. Gutiérrez, *Juan Cuello*, Buenos Aires, N. Tommasi Editor, s/f, p. 90).

⁴⁸ También *La Patria Argentina* pone cuidado en cada entrega del folletín, como queda claramente explicitado en uno de los tres sueltos periodísticos referidos a *Juan Moreira* del día 6 de diciembre: “A ‘La Capital’. Suplicamos a ‘La Capital’ del Rosario, como a los demás colegas que transcriben nuestros *Dramas policiales*, se sirvan no alterar la ortografía que empleamos, pues con ella nos hacen el flaco

de la entrega termine resultando arbitrario. Por lo mismo, el trabajo de edición implica ajustar el final de ciertas entregas con el comienzo de la que les sigue, para evitar repeticiones, vacíos o incluso incoherencias. En esta instancia, Gutiérrez utiliza, básicamente, el procedimiento de fundido, por el cual el final abrupto de una entrega y el comienzo redundante o discontinuo de la siguiente se fusionan en el libro. De este modo, el novelista perfecciona su redacción en función de la continuidad de la lectura que propone el nuevo formato.

Al mismo tiempo, realiza algunos cambios importantes en la organización de la historia: por un lado, redistribuyendo en dos capítulos lo que en el diario integraba solo uno; por otro lado, agregando los nuevos títulos necesarios pero también retitulando. El desequilibrio en la extensión de los distintos capítulos que se observa en el folletín es corregido en el libro, por lo cual este presenta algunas divisiones más. Los ejemplos en los que aparece esta doble modificación son variados: el capítulo "Un castigo terrible" no aparece con ese nombre en el folletín, sino que se encuentra bajo el título "Los amores de Moreira", o sea que la separación en dos capítulos diferentes corresponde al trabajo de edición; "Un gaucho flojo" integra, en el folletín, el capítulo "La pendiente del crimen"; el capítulo "Un nido de desventuras" se denomina en el folletín "Un nido de desgracias", y los capítulos "La policía en jaque" y "El cuerudo" responden, en el diario, a un solo título, "Jaque Mate".

Ahora bien: es en relación con el final de la historia que leemos en la edición definitiva del texto donde el cotejo con la publicación folletinesca pone en evidencia el cambio más importante. La historia de Juan Moreira tiene dos finales: uno, el que cierra la narración en el folletín de *La Patria Argentina* el 8 de enero de 1880; otro, el que da por terminado el texto en la segunda y definitiva edición en libro de junio de ese mismo

servicio de hacernos pasar la no muy envidiable plaza de cretinos. Hacemos este pedido sobre todo a 'La Capital' que es la que más nos enmienda la plaza." (*La Patria Argentina*, 6/12/1879, p. 1).

año. Es para esta edición –la que todos conocemos– que Gutiérrez introduce las modificaciones más significativas respecto de la publicación en el diario. El anuncio publicitario correspondiente, de junio de 1880, habla de una “2ª edición aumentada con un nuevo capítulo y nuevos grabados”. En verdad, no se trata solamente de un capítulo sino de dos: “La daga de Moreira” y el “Epílogo”, ubicados en el libro sin solución de continuidad tras “El epitafio de Moreira”, que era el capítulo final del folletín y de la primera edición en libro. Sin embargo, estos agregados no forman parte de un trabajo de escritura realizado especialmente para el libro sino que reproducen el ritmo frenético de la publicación periodística, siempre ligada a estrategias de atracción del público. Veamos todo el proceso.

Terminado el folletín *Juan Moreira* el 8 de enero, Gutiérrez comienza a publicar *Juan Cuello*, historia que finaliza en marzo de ese mismo año. Entre el final de *Juan Cuello* y el comienzo casi inmediato del siguiente relato, *El jorobado*, se insertan en la sección del folletín tres entregas más donde se retoma la historia de Moreira. La primera y la segunda corresponden a la narración que el propio Gutiérrez hace de algunas nuevas anécdotas que le hicieron llegar los lectores. La tercera entrega, en cambio, es la transcripción de una carta de lectores con una nueva anécdota, firmada por Julio Llanos, quien escribiría un par de años después varios folletines para *La Patria Argentina*.⁴⁹ Fechada el 20 de marzo, la carta es transcrita en el diario al día siguiente, y la información que trae ya no es siquiera reelaborada por Gutiérrez, pasando así a constituir el final propiamente dicho de la biografía de Moreira. Tanto el ritmo periodístico como las respectivas fechas, explican que en la 1ª edición no se observen

⁴⁹ Julio Llanos (1858-1933) estudió medicina, después se dedicó al periodismo y finalmente fue legislador. Escribió varias novelas en *La Patria Argentina* a partir de enero de 1884: *Camila O’Gorman*, *Un drama conyugal*, *El capitán Murillo* (es la serie llamada de las “últimas víctimas de Rosas”); *Los número 35* y *Ofelia* (serie “de los cuadros sociales” comenzada en marzo del mismo año). Esta última novela, *Ofelia*, fue publicada el mismo año de 1884 en forma de libro por la casa editora de Emilio de Mársico y llevó el título de *Arturo Sierra*.

cambios en el final del relato a diferencia de lo que sí se puede observar en la 2ª edición que es –insisto– la definitiva.

La historia tiene, entonces, dos finales que siguen lógicas distintas. El primero (el del folletín y la primera edición en folleto) sigue la lógica narrativa: cierra la historia de Moreira con su muerte y retoma el tono del comienzo, que podríamos llamar ‘sociológico’, evidenciando una voluntad de completud. El segundo final, a su vez, reabre la historia y se presenta fragmentario: apunta más al circuito abierto del periodismo, para el cual lo completo es la acumulación. Incluso en los comienzos de estos “capítulos” agregados, han quedado las marcas del procedimiento de expansión. Así, “La daga de Moreira” comienza con una frase que provoca una alteración dentro de la lógica novelesca, desde el momento en que subraya el añadido:

Concluida la historia de Moreira con que adornamos nuestros folletines, vino a nuestro poder la daga de aquel paisano legendario, que conservaba el señor Melitón Rodríguez como una verdadera pieza de museo... (JM, p. 299)

En el “Epílogo” se produce un efecto similar:

Terminado el capítulo anterior, recibimos una carta en que se narran dos episodios de la vida de Moreira, que no conocíamos.
Va la carta enseguida, pues no queremos privar de ellos al lector. (JM, p. 306)

Frente a estos cambios, ni la relación entre periodismo y ficción ni el tipo de profesionalización que asume Eduardo Gutiérrez alcanzan como principios explicativos. Entre la lógica narrativa de la ficción y la lógica periodística, surge otra lógica: la del mercado, con su creación permanente de nuevos recursos de captación del público. Si en marzo de 1880 los lectores creían haber leído una historia completa al terminar el folletín, en mayo les faltaba todavía leer un par de capítulos para ponerse al día. La segunda edición de junio repone esa falta ocasionada por las entregas agregadas y serán entonces dos los ejemplares de *Juan Moreira* que “adornen” la biblioteca de los lectores

contemporáneos que deseen tener el texto completo. Efectivamente, el pasaje de la novela por un medio de comunicación masiva no es ingenuo. Y en la modificación de los finales encontramos una marca que ha alterado para siempre la historia.

Con la misma orientación del gesto anterior, hay ocasiones en las que esas marcas propias del espacio de difusión del folletín deben ser obligatoriamente borradas, dejando apenas una huella que solo el cotejo con la versión del diario permite recuperar textualmente. Entre el folletín y el libro, hay una modificación que parece casi inexplicable. Veamos cómo cuenta la novela la llegada de un paisano a la pulpería y cómo lo hizo el folletín. En la versión definitiva:

Apenas habían transcurrido cinco minutos, cuando llegó a la pulpería un paisano, rodeó un momento los animales que traía, desmontó y se acercó al despacho, donde pidió un refresco de caña con limonada.

En el original del folletín:

Apenas habían transcurrido cinco minutos, cuando llegó a la pulpería un paisano, rodeó un momento los animales que traía, desmontó y se acercó al despacho, donde pidió un refresco de hesperidina, pues es la única bebida que en el campo hace competencia a la ginebra y la caña.

¿A qué podía deberse esa alteración, en principio menor, inocua? Un segundo caso es más llamativo aún, por la insistencia o la casualidad. Dice el texto en el libro:

Las copas de caña con limonada, bebida clásica del paisano, eran vaciadas y vueltas a llenar con una rapidez que había entusiasmado al pulpero... (JM, p. 118)

En cambio, el folletín es más preciso:

Las copas de caña con limonada, bebida clásica del paisano, y las de hesperidina, de que se hace ya gran uso en la campaña, eran vaciadas y vueltas a llenar con una rapidez que había entusiasmado al pulpero...

Evidentemente, la coincidencia en los cambios vinculados con la mención de la hesperidina y con su insistencia en el consumo que de ella hacen los gauchos no puede

explicarse por un error de transcripción. Por lo mismo, resulta significativo y revelador observar que, en la primera página de *La Patria Argentina* correspondiente a las respectivas entregas, aparece un anuncio publicitario recomendando las bondades de la hesperidina Bagley. ¿A quién no le gustaría tomar la misma bebida que el valiente Juan Moreira tomaba en las pulperías? El audaz gesto de Gutiérrez, que promociona un producto nuevo y claramente asociado a una marca en el interior del folletín, se comprende por su orientación hacia el mercado: si el diario necesita anunciantes, y ya no solo suscriptores, el folletín necesita un *sponsor*.⁵⁰

Anticipándose a algunas estrategias publicitarias que hoy desconciertan a los espectadores televisivos más crédulos –quienes, más o menos voluntariamente, se encuentran consumiendo los mismos productos que sus personajes favoritos de la televisión–, Eduardo Gutiérrez también pasaba “chivos” en sus folletines –como se dice en la jerga de los medios– a cambio de la compra de un espacio publicitario en el diario. Restituir el funcionamiento de esa estrategia, de hecho, revela un aspecto inédito dentro de la propuesta de Gutiérrez. Así, una modificación textual que solo precipitadamente podría adjudicarse a un error o a una cuestión de estilo, encuentra su fundamentación en los efectos que el medio de distribución del folletín deja en su instancia de producción.

La autonomía de la escritura folletinesca

Nuestros folletines

Hoy empezamos la publicación de un nuevo drama policial.

Su título, *Hormiga Negra*, anunciará a los que conocen algún hecho de este célebre personaje que su vida es una de las más interesantes de nuestra criminalidad.

⁵⁰ El ejemplo más escandaloso será, en 1888, la novelita *Oasis en la vida* de Juana Manuela Gorriti, quien la escribe por encargo de una compañía de ahorros, a la cual no se ahorra de nombrar largamente en la introducción y en el final feliz que le da a la historia. Un análisis de la peculiar situación enunciativa de esta novela por encargo fue realizado por Liliana Zuccotti en el prólogo a una reedición de la novela (J. M. Gorriti, Buenos Aires, Simurg, 1997).

Entre noviembre de 1879, cuando *La Patria Argentina* publica Antonio Larrea, y octubre de 1881, momento en que se da a conocer en la sección de los “Dramas Policiales” la novela *Hormiga Negra*, Eduardo Gutiérrez produce varias modificaciones en su modo de escribir folletines. En el suelto que anuncia la aparición del relato, se insiste en la continuidad de la propuesta y se apela al conocimiento previo que poseen los lectores sobre el protagonista. El nuevo “drama policial” –publicado del 16 de octubre al 26 de diciembre de 1881– es, una vez más, la historia de un gaucha convertido en criminal, un *gaucha malo* cuyas aventuras con otros gauchos o con las partidas de policía han circulado en la campaña hasta llegar a la ciudad. *Hormiga Negra* ingresa así a la misma familia de *Juan Moreira*, tanto por su temática como por ser la elaboración novelesca de una historia verídica.

La fuerte apuesta del diario a continuar la saga de éxitos logrando un alto impacto en el público se refuerza, en las primeras entregas, desde el espacio de los sueltos periodísticos. Así, el día de la segunda entrega la redacción hace un anuncio rimbombante en la primera página:

Great attraction policial

Concluido nuestro folletín. *Los grandes ladrones*, el miércoles lo encontrarán nuestros lectores en venta en la administración de La Patria Argentina.

Hormiga Negra, que es una de las más curiosas vidas policiales, según nuestro folletinista, será uno de los *dramas policiales* que más interés ha de despertar, por la cantidad de episodios de que está sembrado.

Casi a modo de paradoja, el suelto que promociona el folletín con gauchos lleva un título en inglés. ¿Qué lector presupone el diario? ¿Acaso aquel que puede entender el inglés pero a la vez se entretiene leyendo novelas populares? ¿O aquel que, pese a no comprender el título, es capaz de decodificarlo? En todo caso, el título en inglés llama igualmente la atención de quienes lo entienden como de quienes intentan deducir su significado a partir de su transparencia. Por otra parte, el suelto estimula la lectura del

nuevo folletín vinculando el “interés” con la cantidad de episodios. Ya no se trata de provocar interés por el tema, como en los folletines anteriores, sino porque la biografía se estructura a partir de episodios que se adecuan al relato seriado: en el folletín, la anécdota se hace episodio.

Junto con la octava entrega, *La Patria Argentina* utiliza un procedimiento más eficaz aún: transcribe una noticia del diario de San Nicolás, ciudad en la que nació y vivió Guillermo Hoyo, alias Hormiga Negra.

El diario más importante de San Nicolás de los Arroyos, respecto a nuestro nuevo folletín, *Hormiga Negra*, dice lo siguiente:

“En la sección ‘dramas policiales’ del estimable colega *La Patria Argentina*, se ha empezado a publicar recientemente la historia del conocido *Hormiga Negra*, famoso personaje cuya vida caracterizada por mil episodios criminales, no es desconocida en este pueblo de su nacimiento y de sus fechorías.

Sabemos que con este motivo las suscripciones a *La Patria* han aumentado considerablemente en estos últimos días, pues todos desean leer la interesante historia de *Hormiga Negra*.”

Mientras los recursos utilizados por *La Patria Argentina* para promocionar los folletines son casi siempre los mismos, en el nuevo relato de Gutiérrez hay, en cambio, variaciones notables respecto de los anteriores, en cuanto a los ritmos de la escritura y de la publicación de cada entrega. Por lo pronto, cabe preguntarse qué habrán pensado los lectores de *Hormiga Negra* cuando, al final de gran parte de las entregas del folletín, se encontraban con que la última palabra quedaba cortada por la mitad o una frase aparecía interrumpida para ser completada recién al día siguiente. ¿Cómo entender hoy una opción que para los no totalmente entrenados lectores de novelas folletinescas de nuestro país bien pudo resultar desconcertante? ¿Es un recurso del escritor o una simple arbitrariedad de los editores del diario?

La relación entre escritura y publicación folletinescas se ha complejizado. Si bien en sus primeros relatos Gutiérrez nunca había mostrado una adecuación completa al espacio material del folletín, las entregas quedaban de todos modos supeditadas a él.

El texto terminaba casi siempre en una oración cualquiera, aunque esta no fuera una frase escrita especialmente para crear curiosidad e incitar a la lectura del día siguiente. La escritura no se adecuaba totalmente al tipo de publicación, lo que iba en desmedro del consabido suspenso folletinesco, que estaba más bien ligado a una necesidad interna de la historia. De ahí, por ejemplo, que las preguntas retóricas del tipo “¿qué pasará entretanto...?” no tuvieran la previsible ubicación en el último renglón del pie de página sino la colocación exigida por la cadencia narrativa. Si las condiciones de la publicación folletinesca incidían en el ritmo apremiante de la escritura diaria, no determinaban tan claramente la relación entre la historia y el modo de narrarla. Había, más bien, una especie de disputa entre el tiempo de la narración y espacio de publicación.

Hormiga Negra provoca una sorpresa porque prescinde de toda regulación folletinesca en la escritura, a la vez que, paradójicamente, evidencia con más fuerza la arbitrariedad del folletín en tanto espacio de publicación. En ese sentido, no hay, en esta novela popular, marcas de la escritura folletinesca en relación con las entregas hechas por el diario, como si la publicación y la escritura del folletín se hubieran separado definitivamente.

En la constitución de la novela popular argentina, *Hormiga Negra* es el punto culminante de la autonomía del género en el interior del espacio folletinesco. Como si la práctica de escritura acumulada en los años previos convergiera en esta novela para dar lugar a uno de los mejores textos de su autor, el efecto también se hace sentir en la segunda etapa del proceso: el pasaje del folletín al libro. En esta oportunidad, Gutiérrez apenas tiene necesidad de corregir el texto: ya no es preciso modificar el párrafo final de una entrega para fundirlo con el de la entrega siguiente, tampoco es preciso transformar ciertos pasajes que apuntaban a reforzar la situación comunicativa del periódico. Y, sobre todo, se reduce a un mínimo la corrección de las erratas o las repeticiones, tan

frecuentes en el original del diario. El trabajo de edición, entonces, resulta acotado por el modo en que fue elaborado el folletín y ya no por el grado de cuidado o de descuido que hay en el pasaje de aquel al libro: al haber desaparecido las marcas de la escritura folletinesca, el proceso de corrección por el cual aquellas están atenuadas en el libro se ha restringido.

Tal vez el indicio más fuerte del cambio efectuado por Eduardo Gutiérrez en la escritura de sus folletines esté en un suelto periodístico que aparece el día de la entrega final de *Hormiga Negra*. En él, la redacción anuncia la serie de los “Dramas del terror” que reemplaza a los “Dramas policiales”:

Hemos recibido ya de nuestro folletinista los primeros capítulos de la nueva obra que desde mañana publicará en su folletín *La Patria Argentina*, y que comprende desde el origen de Don Juan Manuel de Rosas, su vida y costumbres más íntimas y los hechos terribles que lo han hecho pasar a la posteridad, como el más tremendo tirano de América.⁵¹

Lo que no se mencionaba en los primeros anuncios sobre *Hormiga Negra* y casi se adivinaba en el interior del relato, aparece insinuado acá con bastante claridad: Gutiérrez no entrega más el texto del folletín día a día, según hacía con sus primeras narraciones –como *Antonio Larrea*–, sino que envía varios capítulos juntos, escritos de corrido, para su distribución folletinesca posterior.

Nuevos diálogos e influencias: los efectos del folletín en las noticias de *La Patria Argentina*

Así como el folletín se independiza del resto del diario después de haberse apropiado de algunas estrategias periodísticas y de haberlas reelaborado, así también comienza a observarse un mecanismo recíproco: ahora es el espacio de las noticias el que empieza a usufructuar los logros del folletín y aprovecharse de su éxito.

En primer lugar, la relación entre ambas zonas del diario se produce en el nivel del género: hay un importante número de secciones periodísticas que se vinculan, por su tema y sus materiales, con las historias narradas en el folletín. Si las “Variedades policiales” de fines de 1879 fueron sustituidas por los folletinescos “Dramas policiales”, solo dos años después retornan multiplicadas. Tanto el eco de aquellas “Variedades policiales” como el de los “Dramas policiales” se anuncia en los títulos de las nuevas secciones: “Tribunales”, “Noticias de Tribunales”, “Noticias policiales”, “Crónicas de policía”. En todos los casos se trata de secciones periódicas que, muchas veces, tienen continuidad a lo largo de los días. A través de ellas, los lectores van siguiendo el proceso entablado a un criminal durante el tiempo que dura el juicio —especialmente en la sección “Noticias de Tribunales”—, accediendo de este modo a los diferentes testimonios, al legajo del acusado y a las opiniones de los especialistas. El *fait-divers*, que da origen a la novela popular argentina en *Antonio Larrea* y en *Juan Moreira* poniendo a su disposición las estrategias discursivas y temáticas de la crónica policial, se refuerza en esta nueva instancia, dos años después, gracias a los logros obtenidos por el género de cuya constitución participó. El éxito del folletín repercute en el resto del diario, que se beneficia con él y se cobra una deuda.⁵²

Además de esta relación implícita entre los géneros, hay, en segundo lugar, una especie de diálogo explícito entre las dos zonas de la primera página del diario: a veces se trata de menciones al folletín, de analogías entre los sucesos periodísticos y las narraciones novelescas, o de la comparación de ciertos personajes de la realidad con los

⁵¹ Los folletines que forman esta serie son *Don Juan Manuel de Rosas* y, posteriormente, *La Mazorca*, *El puñal del tirano* y *Una tragedia de doce años*.

⁵² Ya en este siglo, cuando Gramsci analiza el periodismo en Italia, observa para las “crónicas judiciales” estos mismos intercambios: “Puede observarse que la crónica judicial de los grandes diarios está redactada como un perpetuo cuento de *Las mil y una noches*, según los esquemas de la novela por entregas. Encontramos la misma variedad de tramas sentimentales y de motivos: la tragedia, el drama frenético, la intriga hábil, la farsa. El *Corriere della Sera* no publica folletines, pero su página judicial tiene todos los atractivos de estos y, además, con la ventaja de tratarse de hechos verdaderos.” (Antonio

de la ficción. Casi como un guiño al lector del pie de página, sale una nota que realiza una remisión sumamente audaz por la cual el folletín se convierte en el motivo de la noticia periodística. El mismo día en que se ofrece la entrega número cuarenta y cinco de *Hormiga Negra*, el diario publica una noticia de corte político y de tono crítico frente a las actitudes del gobierno, que está redactada sobre la base de la complicidad con el lector de la novela:

Hormigas negras

Entre Ríos está transformándose en un verdadero hormiguero.

Las Hormigas Negras que quieren treparse a la silla de gobierno de aquella provincia, no hacen más que salir de la Casa Rosada y dirigirse a ella a llevar la carga. Van llevando en su cabeza un mundo de ilusiones y vuelven a llevar más.

Ayer vino el hormiga Febre a hacer provisión y salió cargado el Racedo-hormiga, que no tardará en volver.

Hacen su provisión en las antecámaras del presidente.⁵³

Evidentemente, solo un lector de la novela por entregas puede comprender la alusión de esta noticia política y participar del juego propuesto por su redactor. El recurso pone de relieve un sistema de préstamos en el cual las noticias del día se suben al caballo del folletín para llamar la atención del público. Pero, además, al usar este recurso el diario presupone un lector que lo lee por entero.⁵⁴ No se trata todavía del lector propio de un periodismo posterior, el que hace una lectura salteada y se deja guiar por ciertas marcas formales (tipografía, títulos y titulares, disposición gráfica, nombres de las secciones) para seleccionar aquello que va a leer. El lector de *La Patria Argentina*, diario en el cual la única diferenciación formal de la primera página radica en el espacio del folletín, lee todo el diario de corrido.

Pocos días después de la aparición de ese suelto, la relación entre la zona de las noticias y el folletín se convierte en un verdadero diálogo entre la vertiente informativa

Gramsci, *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 1974, p. 102).

⁵³ *La Patria Argentina*, 29/11/1881.

y la novelesca. Si bien ya antes Eduardo Gutiérrez se había referido en el interior de sus narraciones a hechos ocurridos contemporáneamente en la realidad, esta vez llega aún más lejos. En la entrega número cincuenta y dos de *Hormiga Negra*, Gutiérrez hace mención de los hermanos Barrientos, otros dos gauchos perseguidos por la justicia. Ese día, *La Patria Argentina* también publica una de las tantas noticias dedicadas al tema, en la que narra el estado en el que se encuentra la persecución a los Barrientos. Es interesante la comparación de los párrafos que, en el mismo ejemplar del periódico, le dedican a Julio Barrientos el folletinista y el redactor del diario.

Dice la noticia periodística:

Julio Barrientos

Este gaucho que ha escapado a todas las persecuciones que le ha hecho la policía de la provincia, ha pasado a Entre Ríos, créese que por frente a Campana.

Oficiales de policía han andado por los departamentos de Gualeguay y Gualeguaychú, en su perseguiamiento, pero no han podido tomarlo.

Indudablemente, Barrientos irá a los montes de *La Zelmira* al otro lado de Gualeguaychú y se unirá a los matreros que acompañaban generalmente al *Boyero*, a quien aún no se sabe cuál lo haya reemplazado como jefe de las cuadrillas.

Escribe en cambio Gutiérrez en *Hormiga Negra*, después de hacer mención a la muerte de Pedro Barrientos, uno de los hermanos, en un enfrentamiento con la partida:

El otro, Julio, más afortunado que su hermano, logró montar a caballo y pudo hacer un par de atropelladas, daga en mano, antes de ponerse en fuga cediendo a la superioridad numérica y a la ventaja tremenda de las armas de precisión. La partida de policía lo persiguió sin descanso y con creciente deseo de tomarlo por espacio de dos días.

Pero aquella persecución fue tan estéril como las anteriores, pues todavía no se han tenido noticias de Julio Barrientos. Tal vez no tardemos mucho en tenerlas, anunciando algún nuevo triunfo suyo sobre la policía o alguna nueva y traviesa escapada.⁵⁵

Allí donde la noticia presenta huecos (todo lo que no se sabe, aquello de lo que se duda) que apenas puede disimular utilizando modalizadores, el folletín usa la imaginación y

⁵⁴ Debo esta observación, y la propuesta de confrontación con la lectura de periódicos de comienzos del siglo XX, a Sylvia Saïtta.

⁵⁵ La nota periodística y la entrega del folletín fueron publicados el mismo día (v. *La Patria Argentina*, 6/12/1881).

arriesga un final que solo promete nuevos episodios interesantes. Por lo pronto, al pretérito perfecto de la noticia (“ha escapado”), el folletín le opone el pretérito perfecto simple (“logró montar a caballo”), es decir: el folletín convierte en relato aquello que para el diario solo es una información incompleta. Así como la noticia periodística necesita, sobre todo, del triunfo de la justicia como cierre apropiado del caso, el fragmento de la novela parece requerir el triunfo del gaucho porque de él se surte el folletín para entretener al público con sus aventuras. Las hazañas de la policía no son simpáticas para el lector de la novela popular, aunque sí sean tranquilizadoras para el pacífico vecino del pueblo o la campaña. En cualquier caso, el lector de *La Patria Argentina* puede deslindar en sí mismo dos necesidades diferentes, puede cambiar de registro cuando baja la vista de la primera página del diario y comienza a leer el folletín.

De todos modos, la operación del novelista produce efectos a más largo plazo: dos años más tarde, cuando Eduardo Gutiérrez deje *La Patria Argentina* y comience a escribir en *La Crónica*, inaugurará el espacio del folletín con el relato de la vida de los hermanos Barrientos.⁵⁶ Entonces, la noticia periodística quedará atrás, para ser sustituida definitivamente por la narración novelesca de ese hecho verídico.

De la novela popular con bandidos a la novela popular con gauchos

Las historias de gauchos, los cantos que narran la vida de los gauchos malos, ingresan a lo largo del siglo XIX –como modelo, referente o advertencia– en *Facundo*, en *Martín Fierro* o en los *Santos Vega*. Escrituras heterogéneas, con distintos objetivos y con tratamientos incluso opuestos de la figura del gaucho, dan cuenta de una existencia y, también, de una producción de relatos que antecede al texto escrito. La biografía de Juan Moreira que escribe Gutiérrez, junto con el resto de sus novelas con

gauchos, rápidamente parece incorporarse a este conjunto anterior. Sin embargo, en el primer texto escrito por la crítica literaria sobre los folletines de Gutiérrez la comparación no se realiza precisamente con las historias de gauchos. Cuando en febrero de 1881, tras la publicación de por lo menos cinco de los folletines, Martín García Mérou escribe “Los dramas policiales”, la filiación que postula es bien distinta:

Juan Moreira ha destronado a Juan Palomo. El gaucho asesino con las boleadoras en la cintura y el parejero siempre dispuesto a fugar, ha ocupado en nuestra imaginación el puesto del bandido andaluz de sombrero calañés y mirada torva y siniestra. Hemos dejado la Sierra Morena por la Pampa y el facón ha sustituido a la escopeta.⁵⁷

Así comienza el texto de García Mérou: proponiendo un sistema de sustituciones que le permite leer los folletines con gauchos de Eduardo Gutiérrez en serie con las novelas de bandidos españolas. Al comparar al ya famoso protagonista del folletín de Gutiérrez con el no menos famoso protagonista de la novela por entregas de Fernández y González, Mérou inaugura el modo crítico con el que los hombres de letras de fines del siglo XIX leerán la producción de Gutiérrez: más asociada a las historias policiales que a las historias gauchescas. La opción de García Mérou, que puede parecer un desvío desconcertante frente al corpus de la literatura nacional que presenta protagonistas y espacios similares a *Juan Moreira*, conduce nuevamente a la lectura de las novelas de bandidos como primer modelo disponible para la constitución de la novela popular argentina. Es sugerente que, cuando ese modelo que funcionaba en *Un capitán de ladrones* podría creerse definitivamente abandonado por la elección de un gaucho como protagonista, García Mérou nos induzca a volver a él para revisar el momento de consolidación del género, más allá de la combinación de estrategias periodísticas y novelescas y del pasaje del diario al libro.

⁵⁶ *Los Hermanos Barrientos* fue el primer folletín publicado en *La Crónica* y salió entre el 1º de octubre de 1883 y el 31 de enero de 1884.

⁵⁷ Martín García Mérou, “Los dramas policiales”, op. cit, p. 13.

Antes de revisar desde una nueva perspectiva las relaciones con los folletines de bandidos, de todos modos, cabe plantearse una serie de prevenciones acerca de la crítica de García Mérou. ¿Puede considerarse este texto como una condensación del modo en que en ese momento los hombres de letras leyeron los “dramas policiales” y como un diagnóstico de la lectura que hacía su público? De ser así, el lector de la ciudad habría incorporado las novelas de Gutiérrez al grupo de las novelas de Fernández y González, a través de una lectura bien distinta a la apropiación llevada a cabo algunos años después por algunos payadores que, encontrando en la prosa folletinesca una continuidad con los cantos gauchos, la devolvieron al circuito de la oralidad.⁵⁸ En ese caso, el género se habría leído, antes que nada, en su carácter de “drama policial” y con la consecuente lectura del gaucho como criminal; o sea: se lee el prontuario antes que el origen “gaucho”. La otra posibilidad para entender la adscripción de los folletines de Gutiérrez a la novela popular con bandidos propuesta por García Mérou es considerarla una operación crítica por la cual se intenta separar la natural asociación de historias como la de Juan Moreira a la literatura de asunto gaucho. En tal caso, de lo que se trataría es de desvincular la narración de la vida de Moreira o de Juan Cuello de *Martín Fierro* y *Santos Vega*. En el momento en que se cierra la literatura gauchesca con *La vuelta* y se confía en la expresión nacional de la poesía culta de tema rural, ¿qué hacer con los folletines con gauchos, dónde ubicarlos? La lectura que hace García Mérou de los folletines de Gutiérrez –ya sea más un síntoma que una operación crítica o viceversa– no solo configura a la novela con bandidos como modelo de las novelas con

⁵⁸ Todas las historias gauchas de Eduardo Gutiérrez fueron ‘versificadas’ entre el último lustro del siglo XIX y la primera década del XX. El conocido payador Sebastián Berón llevó al verso, entre otras, la vida de Juan Moreira y de Juan Cuello. También hicieron sus reelaboraciones Félix Hidalgo (Juan Cuello, Pastor Luna, Juan Moreira); Eladio Jasme Ignésón, casi siempre con el alias de “Gaucho Talerito” (Hormiga Negra, Los hermanos Barrientos, El Tigre del Quequén, Juan Moreira); Silverio Manco, con el nombre de “Alma nativa” (Juan Sin Patria, Hormiga Negra, El Mataco), y Horacio del Bosque (Juan Moreira, Pastor Luna). Buena parte de estos títulos –que aún hoy se consiguen en algunas librerías de viejo en sus ediciones populares– aparecen consignados en el catálogo de la “Biblioteca Criolla” de

gauchos, sino que la señala como modelo en la constitución de una narrativa que se quiere nacional y popular al mismo tiempo.

A partir de la vinculación de las historias de Fernández y González con *Un capitán de bandidos* es posible abordar las modificaciones radicales que hay entre esta y *Juan Moreira* pero también sus constantes. Lo que se mantiene de la novela popular con bandidos de Fernández y González –y por lo tanto del primer relato de Gutiérrez– es el tipo de caracterización del personaje y ciertos recursos folletinescos. Del bandido español al gaucho prófugo, lo que no cambia es el retrato del protagonista: pelea por una causa, es empujado al camino del crimen, su personalidad –expresada ya en su mirada– domina a quienes lo rodean, tiene un fuerte ascendiente sobre sus pares y una particular “caballerosidad”; en definitiva: es un hombre “excepcional” con todos los requisitos para convertirse en un héroe.⁵⁹ Pero mientras el traslado del capitán de ladrones a Buenos Aires lo desmerecía como tal, la elección de un personaje original de Buenos Aires permite que la figura de héroe popular sea explotada al máximo, como sí sucedía con la figura de Palomo o Diego Corrientes en las narraciones de Fernández y González. Esa representación, que en *Antonio Larrea* estaba relegada a un pasado de aventuras patrióticas en España, en *Juan Moreira* abarca toda la novela. La representación del héroe popular no está acotada a una sola anécdota como en *Un capitán de ladrones*, sino que, en tanto construcción fundante de la novela con gauchos, se lleva a cabo por acumulación: en su base hay una sucesión de anécdotas que adopta la forma de una cadena episódica. Los episodios cautivantes que se anuncian en los sueltos periodísticos son, en estos folletines, aquellos en los que el protagonista se

Roberto Lehmann-Nitsche que incluye Adolfo Prieto en su libro sobre el criollismo (A. Prieto, *El discurso criollista...*, op. cit., pp. 195-241).

⁵⁹ Así describe el narrador al protagonista de *Diego Corriente* tras su muerte: “Diego Corriente fue un bandido extraño, un bandido no bandido, lanzado al crimen por la fatalidad y por un exceso de corazón y de altivez, pero de altivez en que entraba algo de noble, algo de generoso y de simpático, a pesar de sus extravíos y de la funesta vida a que se había dedicado, siquiera fuese a ella impulsado por su destino

enfrenta con las partidas que lo persiguen injustamente o mantiene un duelo a cuchillo con los verdaderos gauchos matreros.

En estas adaptaciones ejercidas sobre el folletín con bandidos, Eduardo Gutiérrez toma un género universal y lo *nacionaliza*. Con Juan Moreira, el primer “bandido no bandido” –podríamos decir glosando al folletinista español– que es genuinamente nacional, se inicia la serie de la novela popular y la configuración del gaucho como un nuevo tipo de héroe popular (totalmente diferente, de hecho, al personaje de Martín Fierro). A través del folletín, a la vez, lo popular –de tradición rural y oral– es distribuido y recibido de manera tal que se aproxima a lo que habría de ser la cultura urbana masiva. En estos pasajes y adaptaciones, lo que Gutiérrez no resigna es la base verídica de la biografía. Por el contrario, de ese modo aumenta la identificación con el protagonista novelesco, y se alienta la defensa de la justicia social que su causa promueve y su conducta materializa. Si la combinación del prototipo novelesco de un Juan Palomo o un Montecristo con la historia verídica de un Moreira puede llegar a verse como un retroceso en términos ficcionales, es porque se pierde de vista la escasa tradición ficcional de la Argentina del siglo XIX: en la instancia constitutiva de la novela, la ficción necesita de un anclaje referencial. Pasible de manipulación, la historia verídica es el material que se somete a la ficcionalización, al tratamiento novelesco que la torna interesante.

Todas estas complejas operaciones, que no parecen desprenderse necesariamente de la sencilla organización de los folletines de Eduardo Gutiérrez ni del proyecto narrativo que este comienza a elaborar, pueden reconstruirse de manera privilegiada en la instancia de constitución de la novela. En ese momento, las condiciones de apropiación de la cultura popular se visualizan más claramente que cuando los géneros

sombrío” (Manuel Fernández y González, *Diego Corriente (Historia de un bandido célebre)*, Madrid, Imprenta y librería de Miguel Guijarro, 1866, 2 t., p. 949, t. 2).

están cristalizados, como sucedería en pocos años con los folletines de Gutiérrez. Solo recreando esas condiciones es posible entender cómo se combina y reelabora lo específico del mundo rural y sus tradiciones gauchas con géneros universales del periodismo y la literatura como el *fait-divers* y el folletín popular. Esas condiciones de apropiación –de los géneros y las tradiciones disponibles– explican la heterogeneidad de operaciones, sus diversos orígenes y aun su aparente incompatibilidad, de manera tal que exceden la instancia de la producción en términos decisionales.

Si muchas de estas operaciones que hacen al pasaje de la novela popular con bandidos a la novela popular con gauchos solo pueden recuperarse analizando la constitución del género, lo que sí se registra más rápidamente en la lectura de *Juan Moreira* son las referencias al modelo universal del folletín. Porque si de las novelas de Fernández y González en particular se tomaba la caracterización del personaje, del folletín en general se adoptan ciertos recursos típicos, que ya habían sido usados por Gutiérrez en *Antonio Larrea* y que se mantienen en *Juan Moreira*: distribución de la materia narrativa siguiendo un esquema iterativo que haga familiar lo inesperado, simplificación en la caracterización de los personajes, cambios de identidad del protagonista (nombres diversos, alias) y disfraces que disimulen la identidad verdadera. Como señala Umberto Eco en su análisis de la novela folletinesca, la información debe darse a modo de sorpresa, pero debe tratarse de un tipo de sorpresa cuya repetición la torne familiar: “la necesidad de información exige que se produzcan golpes de escena; y la necesidad de redundancia impone que esos golpes de escena se repitan a intervalos regulares”.⁶⁰ De ese modo, al combinar la información nueva con la repetición, se

⁶⁰ Umberto Eco. “Eugenio Sue: el socialismo y el consuelo”, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 34-71 (1978). De ahí que Eco sostenga que el folletín y la novela popular no son una “curva constante” sino que tienen un “efecto sinusoidal”. En el mismo artículo, Eco menciona además, como características del folletín, la función del “superhombre”, la identificación de los lectores, la importancia de la sorpresa y la dialéctica entre la demanda del mercado y la estructura de la intriga.

cumple la función de reorientar el suspenso sin que se pierda la identificación de los lectores con el protagonista.

En esa línea hay que leer un capítulo de *Juan Moreira* como “El guapo Juan Blanco”, en el que el protagonista cambia su identidad alterando significativamente su nombre y modificando apenas su atuendo de gaucho. Se trata, justamente, de un recurso folletinesco convencional (el cambio de identidad) que combina la sorpresa con lo ya sabido, lo nuevo con lo repetido. Esto es: desde el comienzo del capítulo *se sabe y no se sabe* que Juan Blanco es Juan Moreira, aunque el narrador recién lo descubre al final. Esa ambigüedad es efecto de un suspenso cuya resolución está acotada por el propio género: por un lado, si un gaucho, como Blanco, tiene atributos iguales o superiores a Moreira, no puede ser ningún otro sino el mismo Moreira; por otro lado, el lector de folletín sabe que sus protagonistas pueden cambiar su identidad, que esa es una de las reglas del género. El recurso —que ya aparecía en *Antonio Larrea*— se repite en novelas bien disímiles de Gutiérrez. En *Pastor Luma*, por ejemplo, el protagonista adopta la identidad de Lucas Gómez y vive una historia de amor y venganzas bajo ese nombre; esta historia se extiende a lo largo de varios capítulos y podría ser leída, incluso, de manera autónoma, ya que es como si se incluyera un relato en el interior del otro. Pero también en una novela tan distinta como *Carlo Lanza*, cuyo protagonista es un italiano que estafa a los demás miembros de su comunidad en la ciudad de Buenos Aires, el cambio de nombre y el disfraz adquieren suma importancia: Lanza adopta un nuevo nombre en Montevideo para huir de la justicia; tanto él como su mujer y diversos personajes se disfrazan permanentemente para poder llevar adelante una doble vida. Acerca de este recurso en la novela popular, Eco plantea que se trata de la puesta en práctica de “mecanismos de la agnición inútil o degradada”, en el sentido de que si bien se mantiene la estructura clásica de la agnición —en la cual tras la pérdida o alteración de

la identidad se producen el reconocimiento, el desenmascaramiento y la revelación—, se trata siempre de un reconocimiento real y artificioso a la vez, ya que son solo los personajes los que lo viven como tal.⁶¹ Efectivamente, sería la redundancia a la que Eco le da tanta importancia la que le permitiría al lector descubrir la verdadera identidad del personaje y esperar a que esta sea develada en la historia.

Esto no significa que el cambio de identidad no pueda tener otra función en el interior de un folletín además de su función convencional, pero siempre como complemento o *plus* respecto de esta. Más todavía: considero que la lectura de un folletín no puede prescindir, al tiempo que se concentra en un texto en particular, de la serie en la que se inserta ni del género. De hecho, si se lee *Juan Moreira* de manera aislada, el cambio de identidad puede tener diversas interpretaciones que una lectura que contemple su pertenencia al género pondría en cuestión o, al menos, atenuaría. En su abordaje de *Juan Moreira*, Josefina Ludmer interpreta la duplicación de la identidad de Moreira en tanto introducción del grado de ficcionalización necesario para que el héroe se represente en un escenario interno, porque es en el espacio de la representación donde la cultura se divide.⁶² El héroe popular de la violencia —señala Ludmer— tiene una identidad doble (tanto legal y política como social y sexual). Por lo mismo, en esa representación a la que Ludmer llama “el blanqueo de Moreira”, el héroe aparece “como un simulador de fin de siglo transmutado en un Blanco de ojos negros altivos e irresistibles”. El hecho de ubicar a Moreira en la serie de los simuladores finiseculares — es decir, en una serie social— solo es posible desde una perspectiva que lee aisladamente la novela.

⁶¹ U. Eco, “La agnición: apuntes para una teoría del reconocimiento”, op. cit., pp. 26-33.

⁶² “El héroe violento no podía carecer de un escenario interno [...] porque el salto modernizador [de los 80] define la división de la cultura en el espacio de la representación”, sostiene Ludmer para introducir su interpretación acerca del par Moreira - Blanco (ver J. Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, op. cit., pp. 234-5).

Frente a esta interpretación, quiero formular algunos interrogantes: ¿todos los héroes violentos encuentran un espacio interno de interpretación, o esta hipótesis, prescindente del folletín como género, se limita a *Juan Moreira*?, ¿por qué restringir la identidad doble al “salto modernizador” de los 80 cuando el recurso se utiliza, por lo menos, desde las primeras décadas del siglo XIX? Si se pone a *Juan Moreira* en relación con cualesquiera de las novelas folletinescas decimonónicas –y también con los demás relatos de Eduardo Gutiérrez– se pone de relieve que esa “representación interna”, o sea, el doble, corresponde a uno de los aspectos más convencionales y codificados de la narración. Desde esta perspectiva, que considera el texto en el marco dado por el género, Moreira, gracias a su doble Blanco, refuerza su filiación –antes que a la serie de los simuladores del fin de siglo– a la larga cadena de héroes de folletín que se cierra, precisamente, a fines de siglo.⁶³ Así como cada novela popular no puede ser reducida al género *folletín*, con sus recursos hipercodificados, así tampoco puede ser leída prescindiendo de él.

Si hay algo que molesta particularmente a los hombres de letras como García Mérou de las novelas populares de Eduardo Gutiérrez no es tanto el uso de los recursos folletinescos, a los que estaban acostumbrados, sino aquello que tienen de diferente respecto a los demás folletines. Además del “estilo vulgar” y el “vocabulario insulso”, les molesta y preocupa el tipo elegido para representar el personaje rural, así como el

⁶³ El disfraz como recurso folletinesco que permite trabajar con identidades múltiples se utiliza para la caracterización de la mayoría de los héroes populares: lo usa Rodolphe en *Los misterios de París*, quien disfrazado incursiona en los bajos fondos de la ciudad; lo usa Dantès, el Conde de Montecristo, al salir de la cárcel para que no lo reconozcan; lo usa el histriónico Juan Palomo quien cambia de identidad varias veces en la novela y al comienzo de la misma se presenta con el nombre de Diego Padilla; lo usa el jorobado (*le bossu*) de *Le chevalier de Lagardère* de Paul Féval, pero también, para dar un ejemplo bien distinto, es un recurso al que apela Vautrin en la serie balzaciana de *Esplendeurs et misères des courtisanes*. El ejemplo en el cual el disfraz se utiliza hasta la saturación corresponde a una serie folletinesca de la segunda etapa del género: es el Rocambole de Ponson du Terrail, “el camaleón que asume tantas metamorfosis simultáneas y roles tan verosímiles en su diversidad, que hay momentos en los que el lector no sabe quién es quién” (Marlyse Meyer, “As mil faces de um héroi-canalha”, *As mil faces de um héroi-canalha e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, pp. 197-236). En cualquier caso, todos los protagonistas de novelas populares asumen no solo identidades dobles sino múltiples, y

eficaz efecto que esa representación provoca en los lectores. El rechazo por la elección de ‘bandidos’ como protagonistas de las novelas no es, de todos modos, privativo de los hombres de letras rioplatenses, y los debates y críticas sobre este tipo de elecciones no se limita, en muchos casos, a los folletines decididamente populares. En Francia, por ejemplo, Charles Louandre escribe en 1872 un texto sobre las “ideas subversivas” de la época y les adjudica la misma responsabilidad corruptora a novelas que solo más tarde fueron separadas en grupos diferenciados: “Hemos tenido novelas sobre bandidos purificados por la prisión –las historias de Vautrin y Jean Valjean–, y no fue para estigmatizarlos... que los escritores evocaron esas melancólicas figuras... Y es en una ciudad [...] donde encallan todos los restos del naufragio de desorden y vicio, y donde la chispa más débil puede incendiar al sublimado pueblo, es aquí que esta literatura corruptora –*Les Mystères de Paris*, *Rocambole* y *Les Misérables*– se produce.”⁶⁴ Así, la figura del “bandido” resulta superadora, entre otras cosas, de las importantes diferencias entre los personajes, y permite juntar a Balzac con Victor Hugo y a estos con Sue y Ponson du Terrail, organizando el campo novelístico del XIX de un modo distinto al que, con un criterio que asimila clase y estilo, predominaría posteriormente.

El “interés enfermizo” de las novelas de Gutiérrez al que se refiere Mérou en “Los dramas policiales” coincide con el interés novelesco que encuentra el folletinista en la vida del “malhechor vulgar de los campos”, que primero había sido reducido al prontuario policial y que ahora pasa, a través de la prensa, a ser un héroe de novela. Ese interés es la novedad que introduce Gutiérrez y no los recursos del folletín, al que los distintos grupos de lectores ya estaban más o menos habituados. La lectura de García Mérou, en ese sentido, repone en este primer momento de la recepción los peligrosos

casi siempre sus posiciones están de un lado y del otro de la ley (una vez más, *Rocambole*, con su “conversión” final, puede servir de ejemplo, pero también “la expiación del bandido” de Juan Palomo).

⁶⁴ Charles Louandre, *Les Idées subversives de notre temps*, Paris, 1872, citado en Walter Benjamin, *The Arcades Project*, London, Harvard University Press, 1999, pp. 753-4.

efectos de la combinación entre lo popular proveniente de la tradición oral rural y la popularidad promovida por un medio de difusión masivo:

El autor de los dramas ha encontrado el origen de una popularidad que no discuto y que es uno de los hechos que condenan el género de sus escritos, falseando las nociones más rudimentarias de la moral, levantando la plebe contra la cultura social y haciendo responsable a la justicia de las acciones de un hombre dejado por la mano de Dios.⁶⁵

Mérou interpreta el conflicto jurídico-legal que presenta la novela popular con gauchos como si solo fuera un problema moral del gaucho y del folletín que lo convierte en su protagonista. Si la justicia actúa correctamente al condenar al gaucho es porque las actitudes del gaucho lo ponen a este fuera de la ley. Por eso, para Mérou, la condena debe ser moral y jurídica a la vez. Pero Mérou también alude al poder identificador de la prosa novelesca popular que, desde la prensa, excita la mente de los lectores. Los modos de leer diferencian a los grupos sociales a partir de ejes que instauran dicotomías (buen gusto/mal gusto, élite/pueblo, distinción individual/masividad, reconocimiento de la ficción/identificación, entre otras) a través de las cuales se distingue entre ‘buenos’ y ‘malos lectores’ y se configura un *lector otro*. La discriminación en el espacio social se apoya, en García Mérou y en otros críticos de la época, en la discriminación entre distintos tipos de ‘literatura’ y entre distintos modos de leer, como si pudiera encontrarse allí un principio fundamentador de todas las diferencias. Como explica Deidre Shauna Lynch, “el lector otro no es simplemente el portador de la diferencia social sino una fantasía compleja, producida por el ambivalente intento de excluir de la escena doméstica de lectura los rastros del mercado y de la implicación individual en las mezclas promiscuas del intercambio de mercancías”.⁶⁶

⁶⁵ Martín García Mérou, “Los dramas policiales”, *Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1886, pp. 13-24.

⁶⁶ Deidre Shauna Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998.

A lo largo de su texto, García Mérou menciona tres tipos de lectores de la novela popular. Al principio, cuando cuenta que él también leía las “novelas de brocha gorda” de Fernández y González en su infancia, con “voraz curiosidad”. Después, a continuación del fragmento recién citado en el que se refiere a la “plebe”, es aún más explícito:

[los dramas policiales] están calculados para enervar los sentimientos sencillos y las imaginaciones ardientes de los hijos errantes de la campaña, porque el corazón del bárbaro inculto es cándido como el corazón del niño civilizado.

Aparece acá el gaucho como lector de diarios, potencialmente convertible en un peligroso Moreira aunque —en una imagen frecuente para referirse al Otro— comparado con un niño de la civilización, es decir con el propio García Mérou que leía folletines en su infancia y que anticipa el retrato del “niño civilizado” atrapado y desviado de sus obligaciones escolares por la lectura de novelas que daría de sí mismo su padrino intelectual Miguel Cané en las primeras páginas de *Juvenilia*.⁶⁷ El gaucho es inocente como una criatura, dice Mérou, y es también fácilmente corruptible. Porque si los folletines están “calculados”, es decir, si están pensados para corromper a los lectores, es porque se considera que hay un público manipulable y potencialmente tan peligroso como los protagonistas del folletín. La tercera figura de lector aparece vinculada con la población urbana, que es la que más previsiblemente consumía estos folletines: “dramas tan trágicos y tan policiales como los que hacen las delicias de todos los changadores de nuestro pueblo”. Si en principio este tercer grupo de lectores no parecería proclive a “levantarse contra la cultura social”, enseguida García Mérou alerta sobre esta

⁶⁷ El pequeño Miguel Cané, siendo estudiante del Colegio Nacional de Buenos Aires, se entretenía leyendo a escondidas, entre otros, los folletines de Fernández y González que su madre le llevaba cuando iba a visitarlo, después de haberlos recortado y ordenado prolijamente. Por supuesto, ya mayor, Cané se da cuenta de que esas novelas le habían hecho perder un valioso tiempo que podría haber dedicado al estudio de asuntos más serios (ver M. Cané, *Juvenilia*, Buenos Aires, Austral, 1950). Lectura femenina e infantil, los folletines representan para Cané —como para otros hombres de su época— el ocio, la volubilidad, el mal gusto, y en ciertos casos originan también los desvíos de la buena conducta.

posibilidad y junta a la plebe de la campaña con la plebe de la ciudad, pasa por encima de las diferencias geográficas y culturales para marcar las diferencias sociales que separan al pueblo de las clases altas definidas por el “buen gusto”, la buena moral y cuyos miembros solo se extravían en la niñez:

Pero tomad a un rústico vulgar lleno de preocupaciones ridículas y fanatismos inconcientes. atizad ese odio instintivo con que mira a una justicia que crece tiránica y opresa. poetizad los hechos de un fascineroso, y esa semilla fatal arrojada al viento, encontrará en muchas almas que tienen la terrible inocencia de la naturaleza abandonada a sí misma. un terreno fértil en que propagarse y crecer.

Si alguna causa justa hay en la sublevación de los gauchos de Gutiérrez contra la justicia, García Mérou las borra prolijamente y devuelve cualquier causa social al orden de la naturaleza: el folletín es así una “semilla fatal” y el pueblo “terreno fértil” en el que los contenidos de aquel se propagan. Igual que en la descripción inicial de Moreira, en este fragmento Mérou describe atinadamente el funcionamiento de los folletines, aunque lo haga para otorgarles un valor negativo y censurarlos.

Así como el momento de constitución de la novela es privilegiado para relevar las condiciones de apropiación de lo popular que dan lugar al género creado por Gutiérrez en la Argentina, así también esta primera crítica de García Mérou, que condensa los problemas que en él detectan los representantes de la cultura letrada, es particularmente reveladora del debate que se plantea alrededor de la noción ‘popular’ en el mismo momento en que se está discutiendo la legitimidad cultural de un Estado en pleno proceso de modernización. Cuando Mérou, tras señalar que “no es este el alimento que necesitan las masas”, admite que “nada es más arduo que escribir para las clases bajas de la sociedad, y nada más difícil que pintar al pueblo” pone de relieve una cuestión central: la relación entre el escritor y su público y la relación entre el escritor y sus personajes. Si el novelista escribe para el pueblo y se “codea con sus personajes” debe hacerlo —como Paul de Kock— pintando a la burguesía y no a las clases bajas. A su

vez, si el novelista retrata al pueblo no debe ser su cómplice sino su fiscal, como lo ha hecho Dickens. La de García Mérou es la primera versión letrada, pero escrita en el género de la crítica literaria, de la novela popular argentina. Mérou reconoce la dificultad por constituir una narrativa popular, acepta su importancia, pero descarta la versión que ofrece Gutiérrez con sus folletines. Todas las cuestiones planteadas por Mérou son resueltas por Gutiérrez de un modo radicalmente distinto. Ni el 'frívolo' de Kock ni el 'sentimental' Dickens, sino la versión nacional del folletín popular con bandidos. Desde la óptica de García Mérou, el resultado más perverso de esa apropiación es el *Santos Vega*:

No ha podido cantarlo, no ha podido ponerlo en acción, y lo ha degradado. No ha sabido hacerlo un poeta y lo ha hecho un asesino.

Efectivamente, Gutiérrez ha pasado de la poesía gauchesca a la novela popular con gauchos y del gaucho cantor al gaucho que hace justicia, utilizando géneros del periodismo y de la literatura universal, pero también temas y géneros de la tradición oral rural y de la tradición literaria nacional. Del periodismo a la literatura, realiza una alianza entre lo popular y lo nacional construyendo al gaucho matrero en un héroe del pueblo.

II- NOVELA POPULAR Y TRADICIÓN

El gaucho es el tipo original, característico de nuestra sociedad. En él se reúne lo que tenemos de nuestro verdaderamente. Por eso las producciones literarias que pueden, con razón, llamarse argentinas son las que describen el campo en que se desenvuelve y actúa, como *La cautiva*; las que describen el gaucho mismo, como el *Facundo*; las que describen el escenario y el autor, como el *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez. (Pedro Goyena, *Crítica literaria*, 1869)

La poesía es la armonía de la historia, y las tradiciones populares son las flores silvestres con que los pueblos adornan a esa reina de las artes. Un pueblo sin poesía es un cuerpo sin alma... (Joaquín V. González, *La tradición nacional*, 1888)

La confrontación de los campos de la literatura popular y de la denominada literatura culta o 'alta' impide a menudo observar los contactos, cruces e intercambios que se producen entre ambos. Me interesa, justamente, problematizar esta visión dicotómica, porque considero que para pensar la constitución de la novela popular con gauchos en el 80 es fundamental tener en cuenta las instancias de contacto entre lo 'alto' y lo 'bajo' que han contribuido a definir una nueva escena popular, ya no de circulación rural y oral –de donde se extraen personajes, temas y problemáticas– sino atravesada por la letra que distribuyen los medios de comunicación en el espacio urbano.⁶⁸ El momento de emergencia del género resulta uno de esos períodos en los que cierta indiferenciación entre los repertorios 'altos' y 'bajo' y los intercambios de recursos son mayores que las diferencias y separaciones que se ejercerían hacia el final de la década y cristalizarían en las décadas subsiguientes. Hay, en ese momento, y en parte,

⁶⁸ En *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Adolfo Prieto analiza la configuración de los campos de lectura hacia el 80 y destaca la importancia de las campañas de alfabetización que, pese a su relativa eficacia, formaron parte de la estrategia de modernización del poder político y que incidieron notablemente en el aumento de las tiradas de los diarios. "La prensa periódica – dice Prieto –, previsiblemente, sirvió de práctica inicial a los nuevos contingentes de lectores, y la prensa periódica, previsiblemente también, creció con el ritmo con que estos crecían" (ver "Introducción" y "Configuración de los campos de lectura. 1880-1910" en A. Prieto, op. cit.). El libro de Prieto es

precisamente, por esa nueva escena urbana con su nuevo público, un recambio de los criterios que definen el tipo de legitimidad cultural de un objeto. De ahí, también, las flexibles condiciones de apropiación de los materiales y recursos *en disponibilidad*, las cuales explican el hecho de que en las novelas populares con gauchos ingresen recursos variados provenientes de géneros literarios, periodísticos y tradicionales, así como materiales sometidos a la ficcionalización en apariencia incompatibles. El resultado de estas combinaciones, para el cual es definitoria la inclusión reorientada de materiales previamente legitimados, facilitará la aceptación del nuevo público urbano (la popularidad), tanto como su *efecto desjerarquizador* provocará los primeros escándalos de la crítica, la disputa en torno a un repertorio de temas y géneros disponibles y ciertas respuestas alternativas del grupo letrado. Este enfrentamiento entre la popularidad alcanzada por las novelas y la disputa cultural que suscitan hace que la noción de 'lo popular' sea bastante más compleja de definir que en su mera oposición a una alta cultura. Si el uso de la tecnología de la prensa y la incipiente configuración de un mercado de bienes culturales, siendo fundamentales para hacer del folletín el género 'popular' del nuevo público, no resultan un principio explicativo suficiente, se debe en gran parte al modo en que la tradición popular oral –con sus héroes y sus mecanismos de circulación– aparece involucrada en la constitución del fenómeno. Es antes de la identificación de la cultura popular urbana con la industria cultural –diagnóstico para el cual los folletines de Gutiérrez, en tanto producción en serie, serán una primera señal inequívoca– que las condiciones de apropiación de la tradición rural por parte de los letrados permiten usos y operaciones de signo contrario. Estas condiciones, lábiles y no estipuladas, posibilitan el sentido bivalente que lo popular adopta en las novelas de Eduardo Gutiérrez.

inoslayable para cualquier abordaje del período en relación con los aparatos de recepción que posibilitan la emergencia y posterior extinción del "aparato de producción del criollismo populista" (p. 132).

El doble sentido de lo popular que despliegan los folletines, que permite pasar de los relatos o cantos compartidos por una comunidad, es decir de la tradición, a lo popular masivo según comienza a entenderse a partir del impacto de la prensa, se exhibe en el propio relato inaugural del folletín con gauchos. Al principio, en la presentación del protagonista novelesco, el narrador señala el circuito popular que aquel ha recorrido antes de llegar al folletín: “Este era Juan Moreira, cuyos hechos han pasado a ser el tema de las canciones gauchas y cuyas acciones nobles se cuentan tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra” (JM, p. 10).⁶⁹ De la vida real a la tradición oral y de ambas a la letra folletinesca de la prensa, la novela popular incorpora en su textualidad la instancia de la prelectura e instaura un nuevo tipo de circulación, escrita y urbana.

En líneas generales, son dos las cuestiones a partir de las cuales propongo problematizar el ingreso y uso de la tradición en los folletines de Eduardo Gutiérrez. La primera formulación se vincula con la tradición literaria: la herencia de la poesía gauchesca se complejiza con la reformulación de la distancia narrativa y la nostalgia proporcionadas por la poesía culta de tema rural, dos movimientos que pueden pensarse a partir de las categorías de filiación (herencia, descendencia) y afiliación (procesos de identificación a través de la cultura) que propone Edward Said.⁷⁰ Este gesto se observa ya en el epígrafe de *Juan Moreira* con la elección de una estrofa extraída de *Lázaro*, el poema de Ricardo Gutiérrez. La segunda formulación se refiere a la tradición oral y rural: en el interior del folletín se construyen representaciones tanto de la poesía popular de los gauchos como de su circulación. Para ello, el narrador elige, en la primera imagen

⁶⁹ El otro circuito, que no es el de la tradición pero que se superpone y combina con él, es el que lleva a Juan Moreira a los archivos policiales.

⁷⁰ Mientras la *filiación* crea —en términos de Said— un dominio de textos “conectados serialmente, sin suturas y solo en contigüidad con otros textos”, la *afiliación* es “esa red implícita de asociaciones peculiarmente culturales entre, por un lado, formas, declaraciones y otras elaboraciones estéticas, y por el

de Moreira como gaucho cantor, la décima “Ven, muerte, tan escondida” extraída del *Quijote*. ¿Qué significa presentar la historia de este gaucho usando los versos cultos de Ricardo Gutiérrez? ¿Qué significa que Moreira cante unas décimas del *Quijote*? Es decir: ¿cómo explicar la inclusión de textos considerados no populares en dos instancias decisivas para la configuración de lo popular?

La creación del género, en relación con la tradición popular, excede la lectura unívoca que lo asocia con la gauchesca, y el pasaje del gaucho a la prosa novelesca de la prensa va más allá de una reelaboración narrativa y un cambio de voz. Con el uso de los géneros y materiales en disponibilidad y su efecto desjerarquizador, la novela, en su constitución, actualiza la tradición popular rural e interviene, por esa vía, en la configuración de una cultura popular urbana atravesada desde su inicio por un medio de comunicación masivo.

Los folletines, la gauchesca y la poesía culta de tema rural

Toda tradición es selectiva, afirma Raymond Williams discutiendo así con quienes ven en la tradición una simple “supervivencia del pasado”.⁷¹ Lejos de resolver la cuestión, esta operación selectiva viene a complejizar lo que había sido generalmente visto como una inercia tranquilizadora de la historia. Al reponer el elemento intencional en los mecanismos de continuidad de la tradición, la afirmación de Williams nos alerta, indirectamente, acerca de las posibles disputas entre los distintos agentes culturales, que se generan en torno a ella.

Década privilegiada para observar las condiciones de apropiación en las que se realizan distintas selecciones dentro de la tradición nacional, en los 80 se apunta a

otro, instituciones, agenciamientos, clases y fuerzas sociales amorfas” (ver Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, pp. 174-5).

⁷¹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., pp. 137-42.

reconfigurar un presente entendido como umbral de la modernización, llevándose a cabo así todo un “proceso de definición e identificación cultural y social”, para usar las palabras de Williams. Desde ya, este proceso del cual participan diversas instituciones (la escuela, la prensa) y formaciones (tendencias y movimientos literarios, artísticos o científicos) está íntimamente ligado a ese Estado modernizador que redefine y crea nuevas instituciones así como impulsa y orienta ciertas formaciones. De allí que la disputa acerca de los elementos de la tradición que deben recuperarse sea más virulenta y de mayores implicancias en la medida en que los agentes que realizan la selección participen o no de la misma manera del proyecto de consolidación y modernización del Estado nacional. La posición particular asumida por Eduardo Gutiérrez, en el campo cultural y respecto del Estado, posibilita el tipo de selección que realiza al escribir sus novelas populares con gauchos, con las cuales pone en juego una tradición cultural y literaria nacional y entra en conflicto con otros mecanismos de selección contemporáneos. Si por una parte se trata de especificar aquello que debe recuperarse, por otra parte se trata de establecer cómo debe hacerse. Esa “versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar”, tal cual la define Williams, implica no solo la elección de una porción determinada de pasado sino considerar la versión particular que se da de él. Es sobre todo en relación con este aspecto que se produce el debate alrededor de los folletines con gauchos.

El contexto literario de emergencia de los folletines con gauchos es bastante particular: junto con la publicación de *La Vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, texto que clausura el ciclo de la poesía gauchesca, se refuerza la confianza en el papel que la llamada poesía culta de tema rural puede desempeñar para la literatura nacional. Como si junto con lo que Josefina Ludmer llama la segunda parte “pacifista” de Fierro en la gauchesca haciendo referencia a su integración final al mundo del trabajo y la

sociedad que se lleva a cabo en *La Vuelta*,⁷² sobreviniera también la posibilidad de idealización del gaucho de la mano de un neorromanticismo poético que retoma el camino iniciado en los 60 por Ricardo Gutiérrez al escribir *La fibra salvaje* y el *Lázaro*. Así, junto con las críticas de los letrados a las novelas populares de Eduardo Gutiérrez se producen los elogios que acompañan la escritura, entre 1877 y 1887, de los cuatros cantos que forman el *Santos Vega* de Rafael Obligado.⁷³ La figura de Santos Vega, el gaucho legendario al que se ubica aproximadamente entre fines de la colonia y comienzos de la patria, concentra como ninguna la diversidad de las propuestas de aproximación a un mito popular. De todos los gauchos, Santos Vega es el único que atraviesa cada una de las modalidades de representación de lo popular en la literatura nacional del XIX: la primera versión letrada de Bartolomé Mitre, quien escribió en *Armonías de la pampa* un poema en octosílabos dedicado a él y datado entre fines de la década del 30 y comienzos de los 40; esa especie de viraje 'culto' dentro de su producción gauchesca que comienza a imaginar Hilario Ascasubi en los 50 y que culmina en el 72 con la publicación del *Santos Vega* acompañando al *Paulino Lucero* y al *Aniceto el Gallo* en sus *Obras completas* publicadas en París; la versión 'culto' y aclamada del poema de Obligado de los años 80, y por la misma época, el folletín

⁷² Josefina Ludmer, "Los escándalos de Juan Moreira", en J. Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 102-12 (este artículo sirve de prólogo a la edición que realicé de *Juan Moreira*, op. cit.).

⁷³ Pese a la dificultad para determinar con exactitud las fechas de escritura y publicación de cada una de las partes, propongo la cronología más aproximada. La primera parte, "El alma del payador", se compone hacia 1877 y se publica en el *Almanaque Sudamericano para 1881*; la segunda parte, anterior a 1882, es "La prenda del payador" y se publica en *El Correo Americano* y en la primera edición de las *Poestas* de Obligado de 1885 en las que se incluye también una tercera parte, "La muerte del payador"; ese mismo año sale una edición económica (popular) de 10000 ejemplares con los tres segmentos reunidos; por último, de 1887, aproximadamente, es la redacción de una cuarta parte, "El himno del payador", que en la edición definitiva del *Santos Vega* se intercala después de la segunda. He seguido para esta exposición las más detalladas de Adolfo Prieto (op. cit., pp. 115-6) y María Antonia Oyuela (*El Santos Vega de Obligado*, Edición Homenaje de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1937). A su vez, para su reconstrucción ambos se basan principalmente en el Discurso de Recepción en la Academia Argentina de Letras de Carlos Obligado y en el prólogo a la edición definitiva que hace de las *Poestas* de su padre en 1921.

popular de Eduardo Gutiérrez que consta de dos partes consecutivas, *Santos Vega y Una amistad hasta la muerte*.⁷⁴

En ese sentido, la crítica final que hace Martín García Mérou a los “dramas policiales” –donde se indigna por la conversión de Santos Vega, “el verdadero tipo poético de la pampa”, en un vulgar bandido rural– es un síntoma de la disputa que mantienen los distintos agentes culturales alrededor de un mito popular que seleccionan dentro de la tradición. Las condiciones de la apropiación, en los 80, son lo suficientemente aptas y flexibles como para que el mismo personaje gaucho sea elegido para instalarse definitivamente en la cultura letrada y para constituir una nueva literatura popular. La figura de Santos Vega es central porque sirve, en el 80, como nexo para armar las dos series literarias de la tradición nacional: o bien la serie de la poesía culta de tema rural, o bien la serie de la novela popular.

Complementariamente, es significativo que Eduardo Gutiérrez nunca mencione en sus folletines a José Hernández y su *Martín Fierro*. En lugar de Hernández, Gutiérrez cita a Bartolomé Hidalgo, el fundador de la gauchesca (y lo hace precisamente en *Santos Vega* al presentar a su protagonista), y en lugar de Martín Fierro nombra reiteradamente a Santos Vega, de quien contará después su historia en folletín.⁷⁵ Si Hidalgo fundó la gauchesca, Gutiérrez está refundando, con un nuevo género popular,

⁷⁴ “A Santos Vega” de Bartolomé Mitre integra la segunda parte de sus *Rimas*, cuyo nombre, *Armonías de la pampa*, anuncia la temática rural de las composiciones que la forman; este volumen de poemas fue publicado recién en 1854, y, para la segunda edición del 76, Mitre escribe un prólogo en el que sostiene su posición romántica: la poesía “no es la copia servil sino la interpretación poética de la naturaleza moral y material” (la función idealizadora de la poesía justifica así la no incorporación del lenguaje rural y también sus discrepancias con la gauchesca, que elaborará en la carta que le envíe a José Hernández a raíz de *La Vuelta de Martín Fierro*). Otras alusiones a la figura de Santos Vega aparecen en “Los amores del payador” de Juan María Gutiérrez (compuesto en los años 40 y publicado en 1864) y en la poesía de Juan Gualberto Godoy, de quien se llegó a decir que él mismo fue Santos Vega. Por otra parte, en 1883 Ventura Lynch recoge la tradición oral acerca de la figura de Santos Vega en su *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*.

⁷⁵ En *Juan Moreira*, Gutiérrez cita también un verso de “Estanislao el Pollo” a raíz de un abrazo entre Moreira y su amigo Julián: “Sus dos almas en una acaso se misturaron” (JM, p. 73). La amistad entre los gauchos –fundamento del diálogo en la gauchesca– se justifica acá con una referencia cruzada: entre Estanislao del Campo, el autor del *Fausto*, y Anastasio el Pollo, el gaucho que canta la historia. El alias gauchesco se asimila y confunde así con el nombre de su autor.

lo gauchesco. Para esta operación –primero azarosa, en *Un capitán de ladrones*, y después de mayor sistematicidad– elige a Santos Vega, el héroe legendario, para ponerlo al lado de Juan Moreira y otros gauchos, es decir, al lado de los personajes reales transformados en héroes novelescos a los que el narrador hace remisiones permanentes en el interior de los textos. Así, el modo en el que Gutiérrez arma su serie de los gauchos, recuperando de la gauchesca a Hidalgo y a Santos Vega, es radicalmente distinto a la serie de bandidos que, para colocar a Moreira, arma el crítico García Mérou, de la cual saca explícitamente a Santos Vega.

Es dentro de este panorama de selecciones y exclusiones donde ingresa el epígrafe de *Lázaro* con el que Gutiérrez abre en el folletín su propia versión de lo gauchesco. Frente a la fuerte tradición de la poesía gauchesca, no es menor que *Juan Moreira* empiece con una estrofa extraída de un *poema culto de tema rural* legitimado en el nombre de su propio hermano, Ricardo Gutiérrez. Por un lado –según señala Adolfo Prieto–, la cita está funcionando, más allá del homenaje fraterno, como legitimación y apelación al público deseable. El epígrafe sería así un apoyo para las “incursiones de deliberado nivel artístico que se extrapolan” en el relato, explicación con la que Prieto sustenta su planteo acerca del deseo de consagración de Gutiérrez entre el grupo letrado, que lo conduciría a un relativo fracaso al escribir *Santos Vega* y *Una amistad hasta la muerte*.⁷⁶ Por otro lado, el epígrafe se vincula con otros guiños a los lectores deseables instalados en el grupo de referencia del propio Gutiérrez, como la cita del *Quijote* que hace Moreira cuando se pone a cantar. Es a partir de estas aproximaciones a los textos prestigiosos, que Prieto señala en la novela “la delimitación de una zona de contacto permeable entre los niveles de la literatura popular y la culta” (p. 104).

⁷⁶ Ver A. Prieto, op. cit., pp. 108-113.

Considero, sin embargo, que la presencia del epígrafe indica, en tanto manifestación de estos contactos, mucho más que un primer acercamiento a la alta literatura. Una lectura comparada del *Lázaro* y del primer capítulo de *Juan Moreira* ilumina *textualmente* la operación de Eduardo Gutiérrez –más allá de una supuesta intención consagrataria y de los efectos en el campo de la recepción–: Gutiérrez *reescribe* en ese primer capítulo, en clave popular y de denuncia política, no solo el epígrafe sino otros pasajes del poema de su hermano, seleccionando ciertas matrices del poema que reelaborará en el folletín. Así, la cita del *Lázaro*, al inscribir el nombre del autor en el prestigiado nombre de familia, inscribe la historia de Moreira antes en la serie de la poesía culta que en la serie de la gauchesca.

Lázaro es un extenso poema de Ricardo Gutiérrez, publicado en 1869, cuyo protagonista es un gaucho de la época colonial que se enamora de la hija de un “señor” quien, usando su poder, comenzará a perseguirlo. Esa es la historia que cuenta el poeta y, ya desde la presentación del protagonista, pone de relieve el tipo de atributos y calificaciones que configuran al gaucho:

Es arrogante y varonil su traza
 en la inmovilidad de su apostura;
 la raza de los nobles no es su raza,
 pero es noble y gallarda su figura;
 porte que no envilece ni disfraz
 la rara y desenvuelta vestidura
 que lleva con descuido soberano
 el intrépido gaucho americano.

[...]

No es el gaucho insolente de la pampa
 que de la noble sociedad se aleja
 y donde el rastro de su potro estampa
 si no deja rencor desprecio deja;
 no es el rudo salvaje que se *empampa*
 ante las maravillas que refleja
 de golpe el cuadro que asombró su mente
 y esclava allí del esplendor la siente.⁷⁷

⁷⁷ Ricardo Gutiérrez, *Lázaro*, Buenos Aires, Taller Gráfico de L. Bernard, col. Joyas Literarias, 1923, p. 16. (De aquí en más las citas corresponden a esta edición.)

En el orden de los enunciados, lo que interesa de la descripción es que el gaucho aparece como resultado de una combinación entre lo general y lo excepcional, que le permite convertirse en el protagonista de una historia de amor a partir de la cual se desencadenan los enfrentamientos. La suma de atributos positivos de Lázaro se articula sobre la acumulación de salvedades respecto de la generalidad: “la raza de los nobles no es su raza/ pero es noble y gallarda su figura”, o “no es el gaucho insolente” ni “el rudo salvaje” pero representa al “gaucho americano”.

En el orden de la enunciación, el poeta cuenta la historia de Lázaro, presenta por momentos diálogos entre los personajes y, en ciertas ocasiones, hace que el gaucho cante sus trovas. Para la narración –y a la manera de Echeverría, con quien se lo llegó a comparar–, el poeta acude a distintas combinaciones métricas y estróficas. Predominan, previsiblemente y como se ve en la descripción del personaje, los versos característicos de un registro letrado: el endecasílabo y el heptasílabo, solos o alternados en estrofas de diferentes medidas. Pero hay ocasiones, también, en las que el poeta apela al octosílabo, el mismo verso que usa Lázaro al entonar sus décimas.⁷⁸ Los mecanismos de distinción entre el poeta y el gaucho cantor están dados, en principio, por la diferenciación en la métrica utilizada, pero la asimilación entre ambos retorna cuando ambos usan el verso octosílabo. Es entonces –y en el revés de la gauchesca–, que el poeta y el gaucho se aproximan: los dos hablan como individuos románticos. En *Lázaro*, la diferencia no está dada en la lengua, sino que es su uso convencional idealizado lo que anula todo principio distintivo. Nada más lejos de la fórmula “uso de la voz (del) gaucho” con la

⁷⁸ Menciono las tiradas de los distintos cantos en los que el poeta (no el gaucho cantor) usa el octosílabo: IV (Canto I); II, VI y VIII (Canto II); IV (Canto III); II, IV, VIII, IX (Canto IV). Como puede verse, el uso del octosílabo aumenta progresivamente (el Canto III es el más corto con solo siete partes) a lo largo del poema.

que Josefina Ludmer definió a la gauchesca –de Hidalgo a Hernández–⁷⁹ que el neorromanticismo de tema rural.

Es precisamente una de las décimas octosílabas entonadas por Lázaro –quizás la más hermosa de un poema tan largo como artificial– la que elige Gutiérrez para poner como epígrafe. Es decir: elige no tanto la voz del poeta como el momento en que este se transfigura en gaucho cantor. La estrofa corresponde a una trova con la que Lázaro anima una fiesta que da el padre de quien sería su enamorada:

Como fiera perseguida
 piso una senda de abrojos,
 sin sueño para mis ojos,
 ni venda para mi herida;
 sin descanso ni guarida,
 ni esperanza, ni piedad,
 y en fúnebre soledad,
 a mi dolor amarrado,
 voy a la muerte arrastrado
 por mi propia tempestad.
 (*Lázaro*, pp. 37-8)

La vinculación entre naturaleza y fatalidad que presenta la décima anticipa una de las claves fundamentales de la historia de *Juan Moreira*. Solo que, en *Lázaro*, el enfrentamiento se da entre españoles (señores) y nativos (gauchos), y prescinde de toda causa material o social concreta con excepción de una cierta motivación racial que aparece a veces en el texto. De todos modos, aun en ese caso, el poema remite siempre a una oposición enmarcada en la colonia y que se supone superada. Por lo mismo, la ubicación temporal de la historia del gaucho tiene por efecto tanto la liquidación del conflicto como la posibilidad de idealización del protagonista. La expresión “como fiera perseguida”, sin embargo, abre las dos posibilidades narrativas que pueden dar cuenta de la situación del gaucho en tanto fatalidad: la explicación por la naturaleza, que es la que elige Ricardo Gutiérrez, y la explicación por la injusticia social, que es la que

⁷⁹ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

desarrolla Eduardo en *Juan Moreira*. En *Lázaro*, los dos versos finales de la trova que canta el personaje –“voy a la muerte arrastrado por mi propia tempestad”– clausuran justamente la segunda posibilidad para reforzar la primera.

Ahora bien: en las primeras entregas del folletín, esta y otras estrofas de *Lázaro* aparecen prácticamente reescritas. En todos los casos, esta reescritura apunta a la construcción del gaucho, ya sea como protagonista de una historia (producto de la intersección entre lo general y lo excepcional) o como cantor. Si confrontamos las caracterizaciones de *Lázaro* y de *Moreira*, puede observarse la apelación a un mismo campo léxico y una adjetivación similar:

Su alma es *alma de héroe*
 lanzada en la noble senda,
 y en la *pendiente del crimen*
 sabe de hierro volverla,
 que la pasión que la absorbe
 se extiende y confunde en ella
 como en su *pampa salvaje*
 la sombra de la tormenta.
 (*Lázaro*, p. 21)

No; *Moreira* era como la generalidad de nuestros gauchos: dotado de un *alma fuerte* y un corazón generoso. que *lanzado en las sendas nobles*, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una *gloria patria*, y que empujado a la *pendiente del crimen*, no reconoció límites a sus *instintos salvajes* despertados por el odio y la saña con que se le persiguió. (JM, p. 9)

De la caracterización asertiva del presente poético al uso de un pasado narrativo en el que se destacan las conexiones causales entre los hechos, lo que agrega la reescritura es la posición del gaucho inscripta en el espacio social, donde se lo desdeña o se lo persigue. La fatalidad de la vida del gaucho está tan unida a su naturaleza (los “instintos salvajes”) como a la acción de agentes externos (“la saña con que se le persiguió”). *Moreira* condensa en su historia de vida las conflictivas relaciones de la política, de las leyes, de la topografía, provocando –en términos de Jean-Claude Passeron– “efectos

sociográficos” de lectura que se amplifican en “efectos sociológicos”⁸⁰. Con estos agregados y el desplazamiento temporal a la década inmediatamente anterior al momento de la enunciación, Eduardo Gutiérrez saca al gaucho de los tiempos antiguos, ya superados y por lo mismo pasibles de idealización del *Lázaro*, y lo pone en un pasado inmediato y no concluido, es decir, lo actualiza como conflicto. En la misma dirección, cuando narre la historia de *Santos Vega* elegirá sacarla de la época de la colonia y llevarla a los años 20, reforzando un movimiento de actualización que tiene como comienzo imaginario la emergencia de las primeras luchas civiles en la Argentina. Moreira no es más el “gaucho americano” sino el “gaucho porteño” (y en esa modificación la geografía argentina deja de ligarse con la geografía americana para hacerlo con la política nacional), y no es más el romántico “peregrino” (según nos lo presenta Pedro Goyena en su elogio del *Lázaro*) sino un “gaucho errante”, un “paria en su propia tierra”. Entre la lectura que, tan deudora del altruismo católico como del análisis social sarmientino, hizo Pedro Goyena, y la que haría, posicionándose como un crítico independiente de la literatura nacional, García Mérou, Eduardo Gutiérrez lee en el *Lázaro* la relación del narrador con su personaje pero sacándole el idealismo romántico y acentuando, en clave política, la que había sido considerada su vertiente pesimista. En el extenso artículo que Goyena le dedica a Ricardo Gutiérrez solo toma distancia de su propuesta estética en ese punto:

La poesía debe idealizar, sublimar, diremos así, la realidad que encuentra en la naturaleza y en el alma, para hacer de ella un símbolo más perceptible de la verdad suprema y de la belleza inmortal; mas si bien puede y debe idealizarla, no le es

⁸⁰ Mientras el efecto sociográfico es el “efecto de realidad”, según lo define Roland Barthes, y surge de las técnicas formales de la escritura realista, el efecto sociológico es un efecto de recepción que amplifica el efecto de realidad “en una creencia panorámica que se refiere indivisiblemente a ‘la verdad’ (descriptiva, representativa, sintética) del panorama social ofrecido por la novela” (Jean-Claude Passeron, “La ilusión del mundo real: grafía, logía, nomía” en C. Grignon y J.-C. Passeron, op. cit., pp. 281-308). Aunque *Juan Moreira* tiene un importante anclaje en una “historia real”, mientras Passeron parte de la literatura de Flaubert para plantear estas categorías, el intenso tratamiento novelesco realizado por Gutiérrez y los fuertes efectos políticos de su folletín, hacen pertinente la referencia a esta amplificación.

permitido transmutar sus elementos, cambiar el orden y graduación entre ellos, so pena de caer en lo arbitrario y lo deforme, so pena de perder la armonía y la belleza, para engendrar un mundo inferior al mundo en que vivimos.⁸¹

Goyena, quien califica a *Lázaro* de “drama social”, encuentra sin embargo los límites de esa propuesta cuando se pone en riesgo la potencialidad simbólica del personaje —es decir, la relación motivada entre dos elementos homogéneos—, que se encierra en su “espíritu gaucho” y que está determinada por las condiciones de un suelo al que *aún* no llegó el progreso. El mundo inferior, en cambio, será el espacio violento en el que, considerando a la campaña como localización y no como determinación, se despliegan los folletines. Por lo mismo, es sintomático que García Mérou —enfrentado a Goyena tanto por diferencias políticas como estéticas— comparta con él, una vez publicados los primeros folletines, la lectura de *Lázaro* como un poema nacional, y, más todavía, que critique en las novelas de Gutiérrez los excesos que sí admitirá en las novelas naturalistas. Posteriormente, de hecho, será García Mérou en sus *Recuerdos literarios* quien, como si reubicara el epígrafe de *Lázaro* puesto en *Juan Moreira*, juntará a Rafael Obligado con Ricardo Gutiérrez en pleno momento de éxito de aquel, admitiendo que este fue “el primero que hizo hablar a su héroe gaucho en preciosas trovas”.⁸² En definitiva, dado un contexto que ofrece condiciones para realizar apropiaciones dispares, ambos se acercan —uno antes y otro después de la aparición de los folletines— al enfrentarse a las posibilidades de una apropiación *popular* del gaucho, como la que

⁸¹ Pedro Goyena, “Ricardo Gutiérrez”. *Crítica literaria*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 93. En cuanto al romanticismo del *Lázaro*, que da la posibilidad de configurar al gaucho como peregrino en la pampa y a la vez encontrarle una justificación legitimada al escepticismo, Goyena lo que hace es establecer una relación entre Ricardo Gutiérrez y Lord Byron (pp. 88 y 94).

⁸² Martín García Mérou, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1913, p. 293. El libro de García Mérou es de 1891 y en él incluye este recuerdo para Rafael Obligado, en el cual destaca “la belleza de estilo” y el “color local” del poeta. García Mérou —quien había participado del debate entre clásicos y románticos en los 70 a favor de los últimos— arma acá la serie de los neorrománticos que recuperan el legado de Esteban Echeverría: Ricardo Gutiérrez, Carlos Guido y Spano y Rafael Obligado. Tras organizar la serie que culmina con Obligado, Mérou pone de relieve la cuestión literaria del “*argentinismo*” que surge de su obra.

hace Eduardo Gutiérrez mientras elige como uno de sus soportes literarios a la poesía culta de tema rural.

Por otro lado, *Lázaro* le ofrece a Gutiérrez una alternativa respecto de la gauchesca en la medida en que en él aparece la distancia entre el narrador de la vida del gaucho y el personaje, sin que esa distancia implique su enjuiciamiento. Es esa diferencia con la gauchesca, es la ruptura de la asimilación entre ambos, la que mantiene y reelabora Gutiérrez en el cambio de género. En ese sentido, pasar de la poesía de tema rural a la prosa novelesca resulta a su vez una solución tentativa para el problema de la verosimilitud, problema que la circulación periodística y urbana del folletín intensifica. La estrategia forzada de hacer hablar al gaucho como un poeta romántico se reemplaza en las novelas con la figura de un narrador fuerte y polifuncional que trabaja en estrecha relación con su protagonista y que, a través del folletín, lo hace circular en el espacio urbano. La inmediatez del narrador-cronista con el sujeto al que representa refuerza los procesos de identificación de la novela popular, a la vez que hace de la distancia puesta en la lengua el más importante elemento de mediación.

Es a través de la consideración de estas diferencias insalvables donde podemos distinguir, paradójicamente, ciertas matrices de escritura similares. Si una de ellas es el tipo de construcción del personaje gaucho, la otra matriz es su inflexión como gaucho cantor, que también aparecía anunciada en la trova del epígrafe:

por eso en sus horas tristes
 cada gaucho es un poeta,
 poeta que canta trovas
 de misteriosa cadencia
 en las que lleva una lágrima
 cada pie de cada décima,
 sin más arte que su alma
 que en la soledad le enseña
 a sentir lo que retrata
 y a retratar lo que sienta;
 arte que escribió con llanto
 las trovas de Santos Vega.
 (*Lázaro*, p. 20)

El gaucho trovador de nuestra pampa, el verdadero trovador, el Santos Vega, en fin, cantando una décima amorosa, es algo sublime, algo de otro mundo que arrastra en su canto, completamente dominado, a nuestro espíritu.

¡Es una gran raza la raza de nuestros gauchos! Todos ellos están dotados de un poderoso sentimiento artístico. Tocan la guitarra por intuición, sin tener la más remota idea de lo que es la música, y cantan con la misma ternura que improvisan sus *huellas*. Llegando, como Santos Vega, a construir esta sublimidad: *De terciopelo negro/ tengo cortinas./ para enlutar mi cama/ si tú me olvidas.* (JM, p. 8)

Santos Vega aparece en ambos textos como modelo del gaucho cantor y es, en la novela de Eduardo Gutiérrez, la figura catalizadora de los contactos entre la literatura consagrada (el *Lázaro*) y el folletín popular (*Juan Moreira*). Las expectativas generadas por el epígrafe, en ese sentido, solo se ven defraudadas en la medida en que la diferencia entre ambos tipos de literatura sea un supuesto que opera en el marco contextual y que se mantiene inalterable frente a los contactos y desplazamientos propuestos en el interior del texto. Como señalé anteriormente, la constitución de los folletines con gauchos no radica solo en la modificación de las condiciones de distribución y recepción de la literatura gauchesca sino en la reelaboración de ciertas matrices de escritura de la poesía culta con tema rural. Las consecuencias del uso de estrategias cruzadas convergen en la figura del gaucho cantor: por un lado, repercuten en la representación de los cantos populares que aparece en los folletines; por otro, orienta el propio relato de la historia de Santos Vega, el payador, que escribirá poco después Eduardo Gutiérrez, donde usará como epígrafe, una vez más, una trova extraída del *Lázaro*.⁸³

La representación de los cantos populares en la novela popular

A diferencia de *Lázaro* pero también de *Martín Fierro*, los gauchos cantores de Gutiérrez cantan poco y, cuando lo hacen, no siempre cuentan su vida. Más cerca en

todo caso del tono y los temas de la payada entre Fierro y el Moreno que del “aquí me pongo a cantar” de la enunciación ficcional autobiográfica, la única vez que Moreira canta entona versos sentimentales en los que predomina un tono lírico y en los cuales el conflicto político-social solo ingresa de manera desviada. Este canto, que pone en evidencia el uso del repertorio disponible que hace Gutiérrez, es el que reproduce unos versos incluidos en el *Quijote*. La escena, ambientada en el espacio tradicional de la pulpería ante un auditorio de paisanos, superpone la indiferenciación de repertorios altos y bajos con la representación del circuito completo que hace la poesía popular. En ese momento de doble exhibición de lo popular en el texto, el narrador subraya su posicionamiento como investigador y cronista. El trabajo *in situ* supera aquí la recopilación de testimonios sobre los hechos narrados e incluye, entre sus funciones, la de recolectar información sobre las tradiciones del canto oral en la campaña. Para recrear la situación, Gutiérrez sostiene que habló con un paisano que integró ese auditorio, quien le narró la escena y le cantó a su vez las décimas entonadas por Moreira: “lanzó al aire su voz potente y melodiosa con las siguientes décimas que nos ha recitado un compañero que las aprendió, con quien hablamos en Navarro” (JM, p. 123). El informante es acá un receptor de los cantos populares, cuya versión oral sirve como base de esta nueva reelaboración en la que interviene la tecnología de la prensa. Cuando en *Juan Moreira* se representa el canto popular de los gauchos se representa también el cambio de género, el pasaje de la oralidad a la escritura y el desplazamiento de lo popular en términos de tradición a lo popular en términos masivos. En esa diferencia radical con la gauchesca, el marco enunciativo del canto popular ya no es un supuesto ni una construcción sino que pasa a ser representado como tal en el interior del folletín. Podríamos decir que en esos pasajes, que afectan decisivamente las instancias de

⁸³ También en el “drama militar” *Juan Sin Patria* Eduardo Gutiérrez recurrirá a un texto de su hermano para poner como epígrafe; en ese caso, se trata de una líneas de *Poeta y soldado* y la vinculación con el

producción, recepción y distribución de los cantos gauchos, se revela la ficcionalidad del pacto autobiográfico de la gauchesca. El cambio de género, y el paso por la prensa, no solo deja marcas en el interior del texto novelesco sino que afecta también a los otros géneros gauchescos.⁸⁴

El capítulo en cuestión es “Un encuentro fatal” y en él se produce el enfrentamiento con el gaucho Juan Córdoba primero y con una partida de quince hombres al final. Antes de eso y a pedido de los paisanos reunidos en la pulpería, Moreira accede con reticencia a entonar unos cantos al acompañamiento de su guitarra:

Era una glosa de aquella magnífica cuarteta del *Quijote*, “Ven, muerte, tan escondida”, que el paisano improvisaba o que, habiéndola aprendido en sus buenos tiempos, aplicaba a su situación, dándole relieve artístico con el sentimiento que rebosaba en su voz. (pp. 123-4)

Memorización, improvisación, glosa y expresividad sentimental: esos son los elementos que ingresan en el arte popular del canto. Aparece en el fragmento, como en ningún otro lado, una enumeración de las técnicas del gaucho cantor. Pero estas técnicas se aplican, en este caso, a una cuarteta tomada del clásico más importante de la literatura española. En primer lugar, lo que se desprende de esta breve descripción es que sobre el texto escrito del *Quijote* opera el mecanismo de recreación de la poesía popular. Las condiciones propias de la circulación oral, que producen versiones y no repeticiones a partir de la memorización, se imponen por sobre el circuito letrado de distribución, y definen así el valor de los cantos no por su mayor proximidad al original sino por su originalidad. La improvisación y la glosa son en ese sentido claves: es en la expansión del núcleo original y en el tipo de reelaboración que de él se haga donde radica su posibilidad artística.

folletín es, como puede observarse, temática.

⁸⁴ Si la circulación de *Martín Fierro* devolvía el canto del gaucho (producido por un letrado) al registro oral, *Moreira* es un momento de fijación de esa oralidad en la escritura.

Como explica Geneviève Bollème en su libro *El pueblo por escrito*, el mecanismo de memorización del canto popular es completamente distinto al de los letrados: memorizar significa retener una estructura, un tipo de rima, un argumento, y no, en cambio, retener literalmente las palabras. El registro popular trabaja de ese modo el recitado, al cual la cultura ‘alta’ –subraya Bollème– denomina ‘reelaboración’.⁸⁵ Sin embargo, lo que no aclara Bollème es que la distinción entre ambos mecanismos recién se hará tajante en el interior de las culturas modernas. Antes de eso, los mecanismos que llamamos de ‘reelaboración’ eran operaciones tanto de la cultura popular como de la cultura letrada. En ese punto, la inclusión de la cuarteta y su remisión al *Quijote* resultan, precisamente, un ejemplo de cómo las fronteras entre lo ‘culto’ y lo ‘popular’ comparten una zona de indiferenciación, tal cual sucede en el uso de ciertos recursos durante el Siglo de Oro, época en que la cuarteta citada comienza a circular en España. De ahí que, en lo que puede ser visto como una limitación en el conocimiento del repertorio popular por parte de Eduardo Gutiérrez, un gesto de complicidad con el lector deseable (Prieto) o una marca letrada distintiva (el gaucho “canta en español”, dice Ludmer), retorne indirectamente la cuestión del contacto entre los mecanismos de producción y circulación usados por la cultura oral y por la cultura letrada. Hay entonces un punto en el que la cuarteta del *Quijote* y las décimas de *Moreira* –que parecerían pertenecer a registros opuestos– se aproximan: ambas suponen la posibilidad de la versión y la glosa.

Aunque –por decisión o ignorancia– Gutiérrez no lo dice, la cuarteta “Ven, muerte, tan escondida” que aparece en el episodio de la dueña Dolorida de la segunda parte del *Quijote* es la variante de una copla famosa del poeta valenciano Comendador Escrivá, que Hernando del Castillo recogió en el *Cancionero general* de 1511. La copla

⁸⁵ Geneviève Bollème, *El pueblo por escrito*, México DF, Grijalbo, 1990 (1986).

circuló *anónimamente* después de su inclusión en el cancionero, aparece en el *Cancionero General de Sevilla* de 1540 y en el *Romancero General* de 1614, pero fue recogida además *siempre con variantes* por Jorge de Montemayor, Lope de Vega y Cervantes. En Lope de Vega, de quien la habría tomado Cervantes, no solo aparece la cuarteta sino también una glosa que de ella hace Lope.⁸⁶ En Cervantes –quien acude indistintamente a formas del repertorio popular (seguidillas, coplas, romances) y del repertorio letrado (sonetos, églogas)–, la presencia de la cuarteta “Ven, muerte, tan escondida” se inscribe con su doble origen: “Y deste jaez otras coplitas y estrambotes – dice la dueña Dolorida– que cantados encantan y escritos suspenden”.⁸⁷

Cuando Gutiérrez explica que Moreira hace una *glosa de la cuarteta del Quijote* les quita a los versos su origen popular y establece un puente letrado, pero al hacerlo es justamente cuando repone, antes de la atribución consagrada, ese origen popular que aparecía obliterado. La decodificación letrada de la cuarteta implica tanto el apoyo en un texto consagrado como produce un nuevo efecto desjerarquizador en el uso del repertorio disponible. Así, el pasaje de estos versos del cancionero español a los cancioneros del norte de nuestro país está atravesado dos veces por las apropiaciones letradas: en el *Quijote* y en *Moreira*.⁸⁸ De ese modo, la representación de la instancia de

⁸⁶ Para un relevamiento de las diferentes versiones de la cuarteta hasta llegar al capítulo XXXVIII de la segunda parte del *Quijote*, se pueden consultar dos ediciones del libro de Cervantes: la edición anotada de Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner (Buenos Aires, EUDEBA, 1969) y la edición comentada de Diego Clemencín (Madrid, Oficina de D. E. Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, 1836).

⁸⁷ Cito de la edición de Celina S. de Cortázar (op. cit., p. 695).

⁸⁸ Prieto hace un minucioso rastreo de los cantos que aparecen en *Una amistad hasta la muerte* en varios cancioneros argentinos. Cotejando fuentes y fechas, Prieto concluye, sorprendido, que “prácticamente la totalidad de los versos impresos en la novela de Gutiérrez pasaron a formar parte del *corpus* de una poesía que los especialistas registran como tradicional y anónima” (op. cit., p. 111). Esta deducción lo lleva a plantear dos hipótesis que explicarían el modo en que las cinco canciones incluidas en *Una amistad hasta la muerte* llegan a Gutiérrez: o bien Gutiérrez fue, entre sus contemporáneos, el “más afortunado compilador de un representativo segmento de la producción poética de tipo tradicional en la Argentina”, o bien fue el “autor o simple refundidor” de las décimas que incluye en sus relatos. En su análisis, le interesa a Prieto destacar el empleo de ese repertorio, cualquiera sea su origen, “en función de usos literarios que buscaban satisfacer un acto de lectura distinto del que sistemáticamente había buscado satisfacer en el grueso de sus folletines” (p. 112). Una vez más –y prescindiendo del adjetivo que califica a “refundidor”–, lo que me importa es subrayar cómo ambas posibilidades presentadas por Prieto complejizan la noción de lo popular en las novelas de Gutiérrez.

producción y circulación de la poesía popular en *Juan Moreira* se articula a partir de un doble circuito que cuenta, desde la perspectiva popular (las décimas gauchas) y desde la perspectiva letrada (la mención del *Quijote*), al mismo tiempo, los contactos y las contaminaciones entre lo 'alto' y lo 'bajo'.

Las técnicas de memorización, improvisación y glosa requieren, sin embargo, de otro elemento para su consideración artística. El arte del cantor, con su indispensable originalidad, no sería tal si no estuviera procesado a través de una expresividad, propia de la manifestación de sentimientos. El 'relieve artístico', como lo llama el narrador, está dado por el "sentimiento" proveniente de la voz. Ese *plus* respecto de las técnicas y las habilidades del gaucho es lo que hace de este un "verdadero trovador", e incluso un artista, cuya eficacia y popularidad radica en producir en su auditorio un efecto que excede a la admiración y el aplauso: la emoción. La relación establecida entre experiencia artística, sentimiento y emoción es propia de las caracterizaciones que se han hecho de la poesía popular y, de manera indirecta, sugieren una definición que prescinde de los vínculos intelectuales entre el cantor y su público para reforzar entre ellos un pacto emotivo. Este tipo de comprensión sentimental de los cantos ejercida por sus receptores inmediatos reproduce la misma intuición con la que tanto Ricardo como Eduardo Gutiérrez presentaban al gaucho cantor poniendo como modelo a Santos Vega: con saberes intuitivos orientados por el sentimiento. La emoción recorre así el circuito completo de los versos gauchos y es la vía que, estimulada por la proximidad entre el cantor y su público, produce la identificación entre ambos. Aceptada la previsibilidad de estos mecanismos de empatía en el funcionamiento del folletín, en tanto propuesta narrativa popular, lo que me importa destacar es el grado de explicitación que de ellos hace Gutiérrez en el nivel de la historia narrada. De hecho, el narrador enmarca cada una de las tres décimas que entona Moreira subrayando el vínculo emocional. Así, a la

transcripción de “las décimas en que ese sentimiento se derramó suavemente” le sucede la descripción de su efecto en el público: “esta décima arrancó al auditorio las muestras del más patético entusiasmo” (JM, p. 124). En el circuito popular representado en el texto, la legitimación del canto no pasa por el aplauso sino por un entusiasmo patético que nos remite al circuito trágico que va de la identificación a la catarsis (y retorna, con la forma de la prosa folletinesca, también en la novela popular con gauchos). De ahí que, tras la segunda décima, la recepción que del canto hacen los paisanos se represente de manera aún más intensa y adoptando un tono que podría calificarse de melodramático:

Los paisanos estaban dominados por el canto de Moreira hasta el estremecimiento; algunos de ellos habían vuelto el rostro para secar a escondidas, con el revés de la mano, el llanto que no podían contener, y el mismo Córdoba, arrastrado por un poder extraño, había bajado de la pipa y se había acercado al grupo. Moreira, completamente ajeno a la impresión que producía su canto, dejó oír esta tercera décima, creciendo su sentimiento... (JM, pp. 124-5)

Efectivamente, el canto *imprime* en los oyentes las marcas de su efecto expresivo: estremecimiento del cuerpo, lágrimas incontrolables. Aun el ‘gaucho malo’ del episodio, a quien Moreira matará inmediatamente después en el duelo a cuchillo, no puede sustraerse al dominio de los cantos. En esta escena que representa la recepción popular, la emoción se dice con gestos y actitudes que responden a la intuición y el instinto. Como señala Peter Brooks acerca del *tout dire* del “lenguaje primario”, “estos gritos y gestos significan porque ellos son el lenguaje de la naturaleza, el lenguaje al cual instintivamente han recurrido todas las criaturas para expresar sus reacciones y emociones primarias”.⁸⁹ La descripción final de la escena subraya ese mismo lenguaje de la naturaleza, esta vez en el cantor:

⁸⁹ Peter Brooks, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven-London, Yale University Press, 1995 (edición con nuevo prefacio), pp. 67-8.

Todos los oyentes guardaron un profundo silencio, reteniendo en el oído la imagen de aquella triste caricia con que Moreira remató sus décimas. [...] Moreira levantó entonces la cabeza y pudo verse su negra barba sembrada de lágrimas cristalinas que parecían las gotas de rocío que se ven en las matitas de pasto al venir la madrugada, y su frente plegada por ese dolor agudo que, si se apura, se traduce en inevitable y amargo llanto (JM, p. 125-6)

Presumiblemente, esa *retención en el oído*, con la que el narrador cierra la representación del circuito, es la condición para las sucesivas reelaboraciones y, estrictamente, para que uno de los paisanos se convierta en el informante que le transmite al cronista los versos entonados por Moreira, dato con el que se había abierto la escena. Parecería, sin embargo, que tanto la capacidad de transmisión oral como su conexión con el vínculo emocional se explicaran solamente en función de un aspecto si se quiere 'formal' (estructura sintáctica, rima) para el cual importa el argumento pero no su contenido. De hecho, la comparación entre las décimas transcritas y el dato –solo mencionado por el narrador una vez y al principio– de que Moreira al glosar “aplicaba a su situación” los versos de la cuarteta demuestra que esa aplicación no es necesariamente directa sino sesgada. El cantor que presenta Gutiérrez, en ese sentido, no narra sus desventuras sino que expresa intuitivamente los sentimientos causados por ellas. Esa elección, que en principio parece implicar un retroceso respecto de los logros de la gauchesca, resulta constitutiva de la novela popular en la medida que flexibiliza y afianza los mecanismos de identificación entre el héroe cantor y su auditorio con los que aquella representa la tradición popular del canto. Hace pasar la identificación por la empatía emocional y no por la comprensión secuencial de un relato. Es decir: elige el lirismo frente a la narración y pone a esta en situación de disponibilidad para la reconversión de lo popular (de lo rural a lo urbano, de lo oral a lo escrito) que lleva a cabo la prosa novelesca.

Ya Sarmiento, en el *Facundo*, se refería a “la poesía popular, candorosa i desaliñada del gaucho”.⁹⁰ Pero Sarmiento hace también una distinción en el interior de la poesía popular que resulta relevante en función de la relación entre los contenidos del canto y el modo de expresarlos:

Por lo demás, la poesía orijinal del *cantor* es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento. Mas narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo i de las escenas del desierto, que la hacen metafórica y pomposa. Cuando refiere sus proezas o las de algún afamado malévolo, parece al improvisador napolitano, desarreglado, prosáico de ordinario, elevándose a la altura poética por momentos, para caer de nuevo al recitado insípido i casi sin versificación. Fuera de esto, el *cantor* posee su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas i octavas, diversos jéneros de versos octosílabos. Entre estas hai muchas composiciones de mérito, i que descubren inspiración i sentimiento. (pp. 62-3)

Esta distinción que hace Sarmiento en el *Facundo* –donde narra la biografía del gaucho desde la posición distanciada del letrado– sirve para definir, en el marco del proyecto para una literatura nacional que se diseña en el capítulo sobre la “orijinalidad i caracteres argentinos”, prácticamente toda la producción de tema gauchesco de la segunda mitad del siglo XIX. Podríamos decir que la gauchesca, que llega a su culminación al narrar la autobiografía ficcional del gaucho en el *Martín Fierro*, recorre un camino en el que se suman esfuerzos para juntar la poesía popular de versos octosílabos con la “poesía orijinal del cantor”. Esa operación letrada se resuelve con la asimilación de las dos voces, la del escritor y la del gaucho, y hace de la improvisación una de las claves de la puesta en escena. En el 80, al escribir sus novelas populares, Eduardo Gutiérrez vuelve a separar los dos repertorios redistribuyéndolos: deja los géneros poéticos del octosílabo para el gaucho cantor (y ahí pone la inspiración, el sentimiento y también la improvisación) y se apropia –como quería Sarmiento pero con inversa orientación– de las “hazañas del gaucho malo” con las cuales escribirá el

⁹⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (edición crítica y documentada, prólogo de Alberto Palcos), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1938, p. 51.

folletín. Para ello, le saca a la biografía popular gaucha lo que esta tiene de improvisación, y profundiza lo narrativo y prosaico que criticaba Sarmiento en la poesía. Si algo de “desaliño” ha quedado en la prosa folletinesca, sin duda toda “insipidez” ha desaparecido. La consecuencia, evidentemente, es que la tradición de la poesía popular ha quedado restringida a la zona del lirismo al ser representada, mientras, con la necesaria mediación del narrador-cronista, los contenidos de la poesía popular han sido apropiados en función de la constitución de un nuevo género popular.

Del canto al folletín y de Santos Vega a los contadores de cuentos

En 1880, Eduardo Gutiérrez publica en *La Patria Argentina* el *Santos Vega* y su continuación, *Una amistad hasta la muerte*. En el nuevo folletín, se distancia en principio de las historias extraídas de los archivos policiales y acude a una de las leyendas nacionales más conocidas. La operación de Gutiérrez, en este caso, es convertir la irrealidad de la leyenda en una verdad legendaria. Es decir: se trata de darle una verosimilitud a la historia de Santos Vega apelando a recursos similares a los utilizados para reescribir las historias de prontuario, de modo tal que opta por la vertiente histórica de interpretación del personaje frente a la vertiente sobrenatural.⁹¹

Adolfo Prieto, el único crítico que se ha detenido en profundidad en otro de los folletines de Gutiérrez que no fuera *Juan Moreira*, señala que Gutiérrez, al elegir “un mito que circulaba con igual fortuna en el ámbito de la cultura letrada y en la memoria

⁹¹ *Santos Vega* comienza con el relato de su vida que hace el propio Santos Vega en una pulpería. Cuenta la historia de su familia, cómo se enamora de la hija del arrendatario, quien se opone a esos amores, cómo mueren sus padres a manos de los indios, cómo entonces comienza a ser perseguido por el padre de su enamorada y cómo se “desgracia” definitivamente y debe huir de las partidas que andan tras de él. *Una amistad hasta la muerte* comienza con la irrupción de una partida en la pulpería donde Vega está contando su historia. En ese momento, Carmona, un gaucho que lo está escuchando, lo defiende con su vida y se entabla una entrañable amistad: juntos recorrerán la campaña y pasarán por diversas aventuras, entre ellas un nuevo romance de Vega y la muerte del propio Carmona. El folletín termina cuando Vega, años después, muere debajo de un ombú (Eduardo Gutiérrez, *Santos Vega y Una amistad hasta la muerte*, Buenos Aires, Lumen, 1952 (de aquí en más todas las referencias remiten a esta edición y los libros se mencionan como SV y AM).

del pueblo”, apuntaba a escribir un folletín popular al mismo tiempo que una “novela en la que el lector culto pudiera reconocer los trazos pertinentes”. Sobre la base de esta doble orientación, Prieto lee a partir del *Santos Vega* las expectativas de consagración entre los pares de Eduardo Gutiérrez y el consecuente fracaso de una propuesta que ni logró este objetivo ni tampoco consiguió imponer en el circuito popular la versión folletinesca del legendario gaucho. Según Prieto, habría dos motivos para el fracaso del proyecto: el primero, la distancia temporal entre los años en que transcurre el *Santos Vega* y el presente de la escritura; el segundo, el carácter legendario del protagonista, sobre el que se imprime la silueta de Moreira pero sin su espesor (social, político, económico). En cuanto al primer problema, Prieto señala que Gutiérrez intenta saldar la diferencia entre ambos tiempos enfatizando la existencia de fuentes contemporáneas, como ya señalamos, y apelando a “dislocaciones de la cronología” y a paralelos con el presente. Es este mismo esfuerzo actualizador el que conduce a la aplicación de las características de Moreira, personaje de existencia real, a Vega, personaje legendario, haciendo del desamparo civil del gaucho que resulta de una coyuntura compleja en la que intervienen factores sociales, políticos y económicos, un simple “argumento racial”.⁹² Las consecuencias de estos problemas y las soluciones que les da Gutiérrez apuntan a lo que Prieto llama el “proceso de moreirización” de la leyenda de Santos Vega que, en relación con la doble orientación de la propuesta, terminan profundizando la línea popular y abandonando prácticamente la segunda línea, la de la legitimación entre los letrados contemporáneos que había provocado la elección de Vega como protagonista. Solo cuando Martín García Mérou, en “Los Dramas Policiales”, subraye la caracterización exclusivamente criminal de Santos Vega —señala Prieto—, Gutiérrez se

⁹² A. Prieto, *El discurso criollista...*, op. cit., pp. 104-7.

esforzará en explotar la vertiente cantora de su personaje incorporando trovas y versos.⁹³

Como es notorio, Prieto lee la redacción de *Santos Vega* en la misma dirección que lee el epígrafe de *Lázaro* que lleva *Juan Moreira*. Sin embargo, y tal como indiqué precisamente en función de la reescritura de *Lázaro* en las primeras páginas del folletín, el modelo de Santos Vega está operando ya en Moreira, es el puente entre este y Lázaro, y su asociación a la serie de los “gauchos criminales” es anterior a la redacción del folletín. En *Santos Vega y Una amistad hasta la muerte* Gutiérrez cuenta, con el proceso de historización del mito, el origen de la tragedia del gaucho porteño. De allí que la distancia entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación sea tan necesaria como el hecho de llevar a Vega de la época colonial a la década del 20 (donde coincide con los diálogos de Hidalgo). Es el gaucho mítico, al que se le restituyen las raíces históricas, el que cuenta el origen del gaucho criminal. Y no lo hace, pese a poner en primer lugar el “argumento racial”, reduciendo a este los factores sociales, económicos y políticos que entran en juego en *Moreira*. La oposición entre “gauchos” y “ricos” con la que trabaja el texto se articula a través de conflictos económicos (“el gaucho es una canalla a quien el rico desprecia, como si las prendas del corazón se midieran por el lujo

⁹³ Espacio de resonancias múltiples, el folletín se hace cargo de estas críticas y hay en él rastros de la polémica alrededor de las novelas gauchas que lo tiene a García Mérou como uno de sus protagonistas. Hay en *Una amistad hasta la muerte*, por lo menos en dos oportunidades, alusiones a la crítica de García Mérou en “Los dramas policiales”. La primera vez aparece tras una comparación entre Santos Vega y Moreira: “Pero no salgamos de nuestra fiel relación, que ha despertado las iras antropófagas del letricida García Mérou, revolucionario del parnaso federal...” (AM, p. 58). La segunda vez, en relación con los versos de Vega en la payada con el Negro Diablo: “El verso de Santos Vega era más picaresco y correcto, lo que no sucedía con el negro Diablo, que con frecuencia soltaba uno que otro manco o cojo como nuestro crítico federal García Mérou” (AM, p. 73). En ambos casos, la mención a García Mérou está asociada a la construcción de Santos Vega como personaje rural y el crítico es calificado de “federal”. Además de las connotaciones rosistas del término, que se profundizan con el folletín sobre la vida de Rosas que escribirá el propio Gutiérrez, es central el uso denigratorio que para él tiene la palabra ‘federal’ en función de los acontecimientos producidos alrededor de la capitalización de Buenos Aires. Un folletín como *La muerte de Buenos Aires* es largamente iluminador en relación con esto, pero también en *Los siete bravos*, por ejemplo, encontramos el tipo de uso y las connotaciones que para Gutiérrez tiene la palabra. Adolfo Prieto destaca, en relación con estas menciones, el “circuito de relaciones interpersonales” que permiten interrumpir la redacción del folletín y que, difícil de decodificar en la

del tirador o chapeado del apero”, AM, p. 99), sociales (“el rico desprecia al gaucho, porque no es de su linaje, y solo lo llama cerca de sí para que lo divierta”, AM, p. 99) y también políticos (“Los ricos son sinónimo de justicia –dijo–, porque entre los ricos eligen a los que nos sacrifican continuamente de todos modos”, AM, p. 98). De hecho, el despojo de sus bienes –adquiridos por su familia antes de los años 20– y el castigo al que somete a Santos Vega don Rafael –padre de la joven de quien se enamora– solo es posible porque este es nombrado juez de paz de la campaña. Por otra parte, también en relación con la distancia temporal, es preciso reponer entre el relato de la vida de Juan Moreira y la de Santos Vega la biografía de Juan Cuello escrita por Gutiérrez en 1880, historia que transcurre en la época de Rosas y en la cual los actos justicieros del gaucho se ejercen en contra del entonces gobernador de Buenos Aires y su entorno. O sea que ya antes del *Santos Vega* Gutiérrez optó por un contexto distinto y anterior al de *Moreira*.⁹⁴

Es que en su serie de folletines populares con gauchos Eduardo Gutiérrez narra toda la historia del “gaucho porteño” entre la década del 20 y los 80 a través de sus distintos protagonistas. Al abarcar ese período, se establece una continuidad en la historia de la situación y los usos del gaucho que empieza en la época de las primeras luchas civiles en el Río de la Plata, y atraviesa el período rosista, la época de reorganización nacional y el momento de la consolidación del Estado. Con esa continuidad, central para la serie popular de la novela con gauchos, Santos Vega instauro el origen de los enfrentamientos (con su doble base mítica e histórica), Juan Cuello es el gaucho antirrosista (lo cual reubica la posición de apoyo a Rosas generalmente asignada a los gauchos), Hormiga Negra corresponde al período entre

actualidad, apuntaba entonces a una audiencia que tenía el mismo código de interpretación (ver A. Prieto, op. cit., p. 102).

⁹⁴ En *Juan Cuello*, Gutiérrez utiliza, para darle veracidad a la historia del gaucho antirrosista, géneros documentales como cartas y partes oficiales.

Cepeda y Pavón (y participa en ambos enfrentamientos), Juan Sin Patria es el gaucho porteño de la Guerra del Paraguay y el Tigre del Quequén se convierte en tal entre fines de los 60 y el 72. El último gaucho porteño, el de los años 70 previos a la consolidación del nuevo Estado que tiene a Buenos Aires como capital, es Juan Moreira, con quien Gutiérrez inicia el relato de la serie y de quien ofrecerá una versión complementaria en el último folletín con gauchos, cuando narre la historia de Pastor Luna. En ese arco, el tiempo del enunciado y el de la enunciación coincidirán en el relato sobre la vida de los hermanos Barrientos: los gauchos perseguidos del 80. A la vista de la serie completa se puede reconsiderar una de las observaciones que hace Jorge Rivera respecto a “la metódica recurrencia de los finales trágicos, que ponen un punto realmente ‘final’ a la secuencia narrativa y vulneran uno de los principios básicos de la novela popular: la idea de que toda conclusión es realmente provisoria y la noción del héroe invulnerable que puede renacer de sus cenizas”.⁹⁵ La noción de serie que construye Gutiérrez permite revisar esas conclusiones: los héroes gauchos se suceden; si uno muere, inmediatamente nace otro que ocupa su lugar y asume sus funciones.

En ese sentido, si bien puede concederse que el origen legendario de Santos Vega es problemático en relación con la efectividad del folletín popular de Gutiérrez, que radica en la combinación de lo verídico y lo novelesco, la apelación a una figura mítica con la que se cuenta el origen de la historia del gaucho porteño encuentra su lógica en la concepción de serie propuesta por las novelas populares. De ahí que la consideración del fracaso que plantea Prieto —sustentada en parte en el imprevisto recorrido popular que termina haciendo el *Santos Vega* de Obligado—⁹⁶ supone la tesis del deseo de Eduardo Gutiérrez de ingresar al circuito de la alta literatura. Sin embargo, esta tesis no deja de ser una especulación o, a lo sumo, una inducción que surge como

⁹⁵ J. Rivera, “Prólogo” a *Juan Moreira*, op. cit., p. V.

contrapartida al camino inverso realizado por el poema de Obligado. Los contactos entre la 'literatura culta' y la 'literatura popular', en todo caso, no se explican ni total ni necesariamente en las paradojas producidas en el campo de la recepción de los textos.

En *Santos Vega* y *Una amistad hasta la muerte*, la elección por la vertiente de historización del personaje que lo acerca a un Juan Moreira requiere tanto del uso de recursos y argumentos destinados a reponer una base verídica ausente en la construcción del gaucho como de un desplazamiento folletinesco en torno de la figura del cantor. El primer conjunto de operaciones se realiza en el nivel del enunciado. Así, el personaje del Negro Diablo sustituye parcialmente al diablo original de la leyenda: con el Negro Diablo se enfrenta Santos Vega en una payada, en una pelea a cuchillo y en la doma de un potro (todo en *Una amistad hasta la muerte*); en cambio, el diablo legendario aparece en las alucinaciones que, enfermo de tisis y a punto de morir, lo acosan al pie del ombú en el que yace enterrado su amigo Carmona, donde Vega ha elegido pasar los últimos años de su vida. Como en la tradición popular, el gaucho paga cuatro noches con el diablo, hasta que este lo vence y el gaucho muere. Esta alucinación en la que Santos Vega canta solo –y que refuerza el verosímil– es presenciada por un auditorio de paisanos cuya superstición da origen a la famosa leyenda del encuentro de Vega con el diablo. No solo explica así Gutiérrez la improbable historia de la payada del gaucho con el diablo, sino también el origen de la tradición popular.

Esa tradición popular, por otra parte, es la que sirve –tal cual la presenta Gutiérrez– como fuente de los cantos que le adjudica a Santos Vega, también en *Una amistad hasta la muerte*. Si en la primera parte del folletín el único ejemplo repite los versos ya citados en *Juan Moreira* –“De terciopelo negro / tengo cortinas, / para enlutar

⁹⁶ Sobre el *Santos Vega* de Rafael Obligado, su ingreso a un circuito de recepción popular y su recorrido criollista, ver A. Prieto, op. cit., 113-34.

mi cama / si tú me olvidas” (SV, p. 7)⁹⁷ es recién en la segunda donde Vega aparece cantando. Hay tres episodios, todos de *Una amistad hasta la muerte*, en los que Santos Vega se presenta como gaucho cantor: el primero es el de la payada con el Negro Diablo; el siguiente es en la estancia de don Ramón donde conoce a Dolores, la mujer de este, de quien se enamora; la tercera y última es frente a la casa de Agustina donde muere Carmona, a quien confundido por la niebla de la noche mata el propio Vega creyendo apuñalar a un enemigo. En los tres casos, el narrador pone como fuente principal a la tradición popular, con sus instancias de memorización y reelaboración. Así, entre el principio y el final de la payada con el Negro Diablo el narrador va de la exactitud del método de investigación a la labilidad propia de la tradición oral: “La descripción de esta escena la tenemos de boca de un viejo paisano, vecino del señor Castex, que fue testigo de ella. Por eso es que la podemos narrar con todos sus detalles, *transcribiendo esos pocos versos que conserva el paisano en su prodigiosa memoria*” (AM, p. 71, subrayado mío) y “Como la payada de Santos Vega y el negro Diablo ha pasado a ser una tradición incuestionable, la narramos tal cual fue, sin temor que se nos trate de exagerados.” (AM, p. 72). Como vemos, el modo de introducir los versos del gaucho sigue el usado en *Juan Moreira* y no se altera en ninguna de las ocasiones en las que se presenta el canto. También los cantos amorosos destinados a Dolores, cuyo efecto emocional desata la pasión amorosa entre los personajes, se enmarcan en la tradición popular y siguen su mecanismo particular de reelaboración: “En cinco décimas magistrales, Santos Vega hizo la pintura de su corazón, concluyendo con aquella pintura que siempre repetía: ‘Todo en el mundo es engaño / ¡Solo la muerte es verdad!’” (AM,

⁹⁷ Esta misma cuarteta aparece transcrita en la recopilación de Ciro Bayo, quien, incluyéndola entre las “coplas de baile”, señala que “a ciertos bailes antiguos, del tiempo del coloniaje, al pericón sobre todo, pertenecen sin duda estas coplas de pie quebrado, las más castizas que cantan algunos guitarreros” (Ciro Bayo, *Romancerillo del Plata*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913, p. 155). Por su parte, Adolfo Prieto menciona varios cancioneros rioplatenses en los que figura esta copla (op. cit., p. 138) y deduce de ello la posibilidad de que Gutiérrez sea –como señalamos– un compilador de la poesía

p. 123), “Era una glosa del estribillo que había cantado el rengo, hecha en las cuatro amorosas décimas que conserva la tradición y que van enseguida: ...” (AM, p. 140), o “Y Santos Vega le pagó la frase con un beso sobre los ojos, que según los datos que nos sirven, engendraron aquella sublimidad tan citada: ...” (AM, p. 163).⁹⁸ Más que la posibilidad de establecer el verdadero origen de todos los cantos, lo que importa es cómo la remisión a la fuente de la tradición oral sirve para otorgarle a la inclusión una base de verosimilitud que prescinde de la elaboración letrada de los cantos de Santos Vega: no acude Gutiérrez, en ninguna ocasión, a las versiones letradas de la historia del gaucho. El pasaje por la letra que lleva a la tradición popular rural al terreno de la circulación popular urbana remite siempre a la escritura del folletín y su representación del gaucho cantor.

Ahora bien: la condición para reelaborar en *Una amistad hasta la muerte* la leyenda del payador según el estatuto convencional de lo verosímil está en *Santos Vega*, la primera parte del folletín, y se realiza en el orden de la enunciación. Allí, el gaucho cantor se convierte en el narrador de su propia historia. En la pulpería de don Cosme donde conoce a su amigo Carmona —el de la “amistad hasta la muerte”— Santos Vega cuenta su biografía: la autobiografía ficcional de la gauchesca es acá un relato enmarcado en el que el gaucho abandona el verso por la prosa. Este relato termina precisamente cuando empieza *Una amistad hasta la muerte*, donde los hechos coinciden con la situación enunciativa y el narrador-cronista recupera el hilo de la historia y se

tradicional. De todos modos, y considerando que la misma copla aparece en *Juan Moreira* y en *Santos Vega*, su inclusión mostraría el escaso repertorio de poesías populares que maneja Gutiérrez.

⁹⁸ No es este el único mecanismo para reforzar la construcción *verdica* de la biografía de Santos Vega. Al igual que en *Antonio Larrea* y *Carlo Lanza*, en *Una amistad hasta la muerte* se protege a ciertos personajes que intervienen en la historia, de modo tal que el decoro del narrador deja marcas textuales que apuntan a subrayar que los hechos están extraídos de la realidad: “Por aquellos tiempos hubo una yerra como pocas en la estancia de un rico hacendado de la localidad. Omitimos los nombres propios de esta aventura, porque aún existen deudas de aquella familia, que ocupan una posición ventajosa y a quien no es nuestra mente herir. Aquello fue tan público por lo espectacular del estanciero que nos ocupa, que la mayor parte de nuestros lectores, aunque vagamente, lo conocerá. Llamamos simplemente don Ramón al dueño de la estancia y Dolores a su bella consorte, protagonista en aquel drama.” (AM, p. 96)

hace cargo de los elementos legendarios que la constituyen. Es entonces que Carmona, quien había sido uno de los oyentes de la autobiografía de Santos Vega transforma en acción el mecanismo identificador entre el gaucho y su auditorio: su identificación con las penas del gaucho no se limita a la expresión de una emoción –como sucede siempre con los paisanos– sino que se traduce en acciones. Si Cruz –el amigo de Fierro– se cambia de bando cuando lo ve pelear, Carmona –el amigo de Vega– se cambia de bando porque lo escucha narrar. A partir de allí, el narrador-cronista relata todas las aventuras que Vega y Carmona corren juntos, reelabora los elementos de la leyenda y representa a Santos Vega como gaucho cantor. En ese sentido, la clausura de la representación de Santos Vega como narrador de su autobiografía, que reemplazaba a la figura polifuncional del narrador, funciona como requisito para la representación del canto de Santos Vega.⁹⁹

Santos Vega se acerca así –con la voz remedada del gaucho y en prosa– al desaliñado canto autobiográfico que mencionaba Sarmiento en el *Facundo*. Y al distribuir Gutiérrez en las dos partes del folletín ambas representaciones –el gaucho cantor de un repertorio de poesías populares y el gaucho narrador de su propia vida en un relato enmarcado–, refuerza una separación de la que se abastece para constituir la novela popular. Pero en *Santos Vega*, el protagonista se acerca también a la figura de los “contadores de cuentos” que presenta Gutiérrez en su última novela con gauchos, *Pastor Luna*.

A la estancia donde Luna y su amigo el Mataco están pasando una temporada, llega un paisano “contador de cuentos”. No es un gaucho cantor de poesías populares ni un versificador de su propia vida. Sin embargo, logra captar la atención de su auditorio

⁹⁹ Si es cierto que la aparición de los cantos de Vega en *Una amistad hasta la muerte* –como señala Prieto– coinciden cronológicamente con las críticas de García Mérou con una exactitud que el mero azar no llega a explicar, me interesa –más allá de las marcas textuales de la recepción del folletín– su funcionamiento textual y las implicancias de este en la constitución del nuevo género popular.

a través de los quince días en los que desarrolla sus relatos. Tanto es así, que “los paisanos sueñan con la continuación, y al otro día no hablan de otra cosa, deseando que llegue la noche para escuchar aquella continuación” (PL [*El Mataco*], p. 104).¹⁰⁰ Como el Santos Vega de Ascasubi que cautivaba la atención de una pareja de paisanos con su historia de los mellizos de la Flor, pero en prosa y alternando en su repertorio historias de gauchos con historias de aparecidos, este narrador rural también junta a su público alrededor del fogón y solo interrumpe su relato cuando llega el momento de comer o de dormir.¹⁰¹ Así, en este último folletín con gauchos, Gutiérrez, que en *Juan Moreira* había representado al gaucho cantor de poesías populares y en el *Santos Vega* al gaucho narrador de su vida en prosa, representa a un gaucho “contador de cuentos” que tiene en su repertorio, incluso, “aquellos famosos cuentos de aparecidos y del diablo payador”. Sin embargo, Gutiérrez no establece relaciones con las otras posiciones del gaucho cantor ni analogías con otros textos gauchescos en los que aparecen personajes similares. En cambio, elige comparar al narrador popular de la campaña con una figura bastante menos previsible:

La habilidad de los contadores de cuentos es como la de los *folletinistas franceses*; consiste en la manera de suspender la narración para el día siguiente, eligiendo siempre un punto interesante y dejando pendiente una puñalada por darse, una partida que hacerse o una vida entre si se salva o no se salva. (PL [*El Mataco*], p. 104, énfasis mío)

¹⁰⁰ La edición de *Pastor Luna* que manejo es la edición popular en cuatro volúmenes de la Biblioteca La Tradición Argentina: *Pastor Luna*, *Cómo cae un valiente*, *El Mataco* y *Un criollo de ley* (Buenos Aires, J. C. Rovira, 1932). En las referencias, indico el nombre de cada uno de los tres últimos volúmenes entre corchetes, después de remitir a *Pastor Luna* como PL.

¹⁰¹ Es precisamente esta la estrategia en la que se basa, en verso gauchesco, el Santos Vega de Ascasubi. Su auditorio, la pareja de paisanos, escucha con fruición el relato del cantor sobre la historia de los Mellizos de la Flor, de la que el gaucho se dice testigo (es decir: el payador no es el cantor de su propia historia, canta en tercera persona). Allí Ascasubi recupera el diálogo acompañado por mate, cigarros y bebida, e interrumpido por la carne y por el sueño que aparecía en los dos diálogos de Hidalgo y que se ve también en el *Fausto* de Del Campo. Es interesante que, mientras el contador de cuentos de Gutiérrez alterna historias de gauchos y cuentos sobrenaturales, el Santos Vega de Ascasubi narra una historia que, en prosa, podría ser un folletín: hay un gaucho bueno y un gaucho malo, paisanos, indios y justicias; hay también una historia de amores contrariados, crímenes y juegos de identidades (ver Hilario Ascasubi, *Santos Vega o los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)*, 2 t., Buenos Aires, Editorial Sopena, 1939).

La definición del contador de cuentos saca definitivamente a los relatos populares de la tradición rural y, en la comparación de sus modos de producción y recepción con los de los folletinistas franceses, los lleva a la prosa novelesca de circulación urbana y popular. En esta brusca asociación, la única diferencia radica en la temática gauchesca que evidentemente no tienen los folletines franceses, pero es esa misma diferencia la que entabla el vínculo entre los relatos del contador de cuentos y los folletines con gauchos del propio Eduardo Gutiérrez. En la base de esta definición dada en una novela de 1886 está la mención de los procedimientos folletinescos y la explicación de la popularidad de todas las anteriores novelas de Gutiérrez. Con la presencia del contador de cuentos como folletinista concluye el pasaje y conversión de lo popular entendido como tradición rural y oral a lo popular en términos urbanos y mediáticos. Después de haber sido representadas todas las posiciones del gaucho como cantor o como narrador de su vida y terminando con la presencia del contador de cuentos como folletinista, lo gauchesco es definitivamente una materia y un tema narrables –materiales y recursos en disponibilidad– pero ya no más un género. Y si la prosa folletinesca se iguala al cuento rural como si fueran intercambiables para narrar, en distintos espacios, las mismas historias, el contador de cuentos se iguala al folletinista en que ambos viven de su oficio:

Un contador de cuentos es un capital que no se deja ir de una estancia así nomás.
Podría vivir de este solo oficio conchabándose en las pulperías para contar cuentos.
(PL [*El Mataco*], p. 104)

El diálogo entre paisanos, la amistad entre gauchos, la empatía identificatoria del auditorio con el gaucho cantor, que eran la base de la situación de producción de relatos –cantados o no– son reemplazados aquí por una relación económica. Como en el folletín, el relato se ofrece a cambio de dinero pero su mediación se disuelve en el interés obsesivo del público por la historia narrada. Tanto es así, que los paisanos

suponen que con la habilidad del contador de cuentos se logra detener a toda una partida “sin que pueda moverse de puro entusiasmo”. Efectivamente, el relato es tan poderoso como el puñal, y la alianza entre ambos realizada en las novelas populares potencia el interés de la historia con las técnicas usadas para narrarla.

Establecido el circuito completo de lo popular, con sus mecanismos de elaboración y recepción, desde la posición del gaucho cantor de poesías populares hasta el folletinista, este se confronta con el mundo letrado. Así, cuando el Mataco explica que él no querría ser un contador de cuentos muy famoso para no ser víctima de la justicia que trataría de escuchar todos sus cuentos “de balde” (o sea: sin que le paguen por contar), introduce nuevamente la relación conflictiva del gaucho con la justicia de paz y, ya no a través de un relato de entretenimiento sino de una reflexión político-social, logra la admiración del mismo auditorio que había sido atrapado por el contador de cuentos:

–Este Mataco es el diablo –dijo–, él de todo entiende y de todo habla, y lo hace de una manera tan superior que a uno le parece estar escuchando a un patrón. Lo que es hoy, ha hablado como el mejor de todos los libros que hayan sido escritos. (PL [El Mataco], p. 105)

El Mataco, bandido sin remedio entre todos los gauchos de Gutiérrez que caen en la pendiente del crimen, se equipara así, en una misma frase, a los patrones y a los escritores de libros. El Mataco habla como un patrón –¿igual que Areco, el patrón de Pastor Luna, y al revés de Julián, el gaucho humilde amigo de Juan Moreira?– y lo hace mejor que los libros. Por supuesto, *habla* mejor que todos los libros en el libro escrito por Eduardo Gutiérrez. El folletín popular –parece decir la frase– habla mejor que los libros de la cultura letrada.

En definitiva, el folletín popular con gauchos produce el mismo *entretenimiento* que los cuentos de la campaña, la misma *emoción identificatoria* que las historias autobiográficas de los gauchos y la misma *reflexión* que los libros de los letrados.

Evidentemente, ni la propuesta idealizadora del neorromanticismo poético ni la orientación de los ensayos que retoman la línea sarmientina desde la perspectiva de la tradición –que son, en la poesía y en el ensayo, las dos posibilidades letradas más claras de selección y uso de la tradición popular rural como tradición nacional– resultan conciliables con el tipo de apropiación que hace Gutiérrez en función de la nueva escena popular urbana.

Cuando en 1888 Joaquín V. González publica su libro *La tradición nacional*, en el que presenta un panorama histórico que va de las guerras de la Independencia a Caseros, es bien explícito acerca de las operaciones que deben ejercerse respecto de las manifestaciones populares para acompañar el proceso de modernización del Estado nacional:

La poesía, como manifestación primitiva del espíritu, y la tradición, como manifestación primitiva de la historia, son las fuentes donde la inteligencia que analiza va a beber los elementos de la obra reveladora; y la poesía y la tradición, teniendo una raíz profunda en la naturaleza del hombre, no mueren, sino que toman nuevas formas, siguiendo la elevación del nivel social y las transformaciones progresivas que los tiempos y los sucesos obran en la esencia de las razas.¹⁰²

Los conceptos de progreso (social y material) y evolución (de las formas) aplicados a las “manifestaciones primitivas” delimitan bastante claramente los campos de lo popular y lo letrado (o de la barbarie y la civilización en la propuesta sarmientina) según un eje vertical y jerárquico para el cual el contacto es solo un paso necesario en el desarrollo de la historia y la literatura nacionales. En vez de operar verticalmente como postula Joaquín V. González y estableciendo claras jerarquías entre los géneros, las novelas populares de Gutiérrez ponen en juego una estrategia narrativa que produce desplazamientos horizontales, en los cuales las “nuevas formas” siguen siendo populares aunque ahora de circulación urbana. En ese sentido, podríamos decir que en lugar de poner la prosa al servicio del progreso –tal cual lo entiende el Estado

modernizador de los 80-, Gutiérrez pone al progreso –en este caso la tecnología de la prensa como aparato de difusión y distribución– al servicio de su prosa novelesca.

Me interesa destacar, en esta puesta en relación, que los postulados de Joaquín V. González –que solo coinciden parcialmente con los criterios implícitos en la poesía culta de tema rural–, si bien no producen en los 80 un corpus claro y definido que sirva como alternativa eficaz a las novelas populares de Gutiérrez, son indispensables en cambio para entender el tipo de continuidad establecido entre ciertas propuestas de esa década y las relecturas de la tradición nacional realizadas alrededor del Centenario, cuyo gesto condensador es la consagración definitiva del *Martín Fierro* como clásico argentino que hace Leopoldo Lugones en sus conferencias de 1909 en el Odeón y que recoge en 1916 en *El payador*. Personaje de segunda línea en los 80, Joaquín V. González será un hombre clave en la segunda presidencia de Julio Argentino Roca (1898-1904) y durante los años subsiguientes, momento en que retomará su proyecto ochentista desde distintos frentes. Entonces, desde sus cargos ministeriales, González impulsa una política oficial que estimula, acompaña y potencia la operación de Lugones.¹⁰³ Como dice Adolfo Prieto al analizar la extinción del “aparato de producción del criollismo populista” y su incapacidad de “proveer un modelo de recambio al ofrecido en su hora por Gutiérrez”, la “reivindicación estética lograda para el *Martín Fierro* de Hernández pareció significar la separación de las aguas, supuestamente definitivas, entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo

¹⁰² Joaquín V. González, *La tradición nacional*, Buenos Aires, Juan Roldán y Cía., 1930, p. 21.

¹⁰³ Como ministro de Educación y del Interior, es González quien le encarga a Lugones sus primeros libros de ensayos (sobre las misiones jesuíticas, sobre educación, sobre la vida de Sarmiento). El encargo oficial es la posibilidad de una escritura orgánica que revisa el pasado (la historia, la literatura, las instituciones) e intenta actualizarlo en el marco de las expectativas del Estado. De todos modos, cabe destacar, en el proceso de canonización del *Martín Fierro*, la diferencia entre la canonización literaria, producida alrededor del Centenario, y la canonización estatal, que tiene lugar recién entre fines de la década del 30 y comienzos de los años 40. Teniendo en cuenta esa distinción, el criollismo sería, aun entrados los 30 “una herramienta de integración y cohesión alternativa a la que el estado proponía a los grupos populares” (para una explicación detallada de todo este proceso, ver Alejandro Cattaruzza y

proyectaba al imaginario colectivo”¹⁰⁴ Si los 80, como señalamos, era uno de esos períodos de mayor indiferenciación entre la cultura popular y la cultura letrada y se presentaba apto para los intercambios, en los años del Centenario se establecen las mayores distinciones y separaciones que, unos años más tarde, ya no tendrían ningún retorno posible.

En el medio, Juan Moreira pasa a la escena: de la mano de la pantomima en 1884 y la obra teatral en el 86, pero también de la ópera en el 97 y pocos días después de la farsa.¹⁰⁵ Desligado en parte de su origen folletinesco y convertido en emblema de todos los ‘gauchos bandidos’, el héroe popular sigue a partir de ahí su propio camino, confrontándose entre fines del siglo XIX y principios del XX con la mirada científicista de Ernesto Quesada o de José Ingenieros que intentan conjurar el llamado “moreirismo”. De ahí que, aun después del Centenario, Moreira no pierda su vigencia, según lo pone de manifiesto, por ejemplo, la proliferación de notas periodísticas que aluden a su figura: “aún existen los Moreiras”, “Juan Moreira sería un agitador profesional en nuestros días”, “Moreira es todavía un héroe popular”, “se cumplieron los 41 años de la primera representación de Juan Moreira”, rezan algunos de los títulos.¹⁰⁶

Alejandro Eujanian, “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Dispositivos estatales y representaciones populares en la constitución de imágenes colectivas del pasado en la Argentina (1870-1940)”, mimeo.

¹⁰⁴ A. Prieto, op. cit., p. 133. Es al mismo tiempo significativa, en relación con estos recorridos, la cita del editorial del semanario *Santos Vega* que empieza a publicarse en 1914: “Tiempo era ya de que el gaucho calumniado sacudiera el silencio que lo envuelve y se hiciera observar, tal como es, en medio de la ciudad.” (cit. en Prieto, op. cit., p. 132).

¹⁰⁵ Me refiero, por un lado, a la versión circense de *Juan Moreira* hecha por la familia Podestá y a la versión con parlamento que se considera fundadora del teatro nacional y que realizó la misma compañía; por otro lado, a la ópera *Pampa* de Arturo Berutti y Guido Borra que se dio en el Teatro de la Ópera, y a su parodia, *Juan Moreira en ópera (juguete lírico en un acto y dos cuadros en prosa y verso)* de José Antonio Lenchantin, representado apenas quince días después del estreno de *Pampa*. Para un abordaje de las representaciones teatrales de la historia de Juan Moreira, ver Raúl Castagnino, *El circo criollo* (Buenos Aires, Lajouane, 1953); para una lectura de la relación entre la ópera y la tradición nacional, ver Gonzalo Aguilar, “La ópera nacional: un género migrante de la expansión imperial” (ponencia presentada en *LASA2001*, XXIII Congreso Internacional de *Latin American Studies Association*, Washington, 6-8 septiembre 2001, mimeo).

¹⁰⁶ Los títulos corresponden a notas periodísticas del diario *Crítica*, entre 1919 y 1925, y son apenas un ejemplo de la cantidad de menciones que pueden encontrarse. Agradezco a Sylvia Saitta, quien

Pese a la insistente circulación de la figura de Moreira, de todos modos, a partir de los años 30, aproximadamente, las novelas populares de Eduardo Gutiérrez están destinadas a recorrer un circuito claramente diferenciado: el circuito popular en el que cada historia se redistribuye en varios volúmenes de a treinta centavos y se presenta atractivamente retitulada.¹⁰⁷ A través de estos libros de bolsillo, se instaura un circuito de distribución y lectura que ratifica la condición popular de las novelas de Gutiérrez según un principio de acumulación que hace de cada texto una pieza intercambiable y que se define en función de su participación en la industria cultural. En los años 30, todas las novelas con gauchos de Gutiérrez fueron publicadas por la casa editorial de J.

C. Rovira que las anunciaba así:

Libros sobre el pasado argentino, con relatos palpitantes de emoción y colorido, en los cuales se evidencia la fuerza y altivez de una raza.

Libros que hacía años estaban agotados y que, no obstante, fueron, son y serán los preferidos por el público amante de la tradición.

Novelas completas que encierran emoción e interés para los amantes de la tradición, y que se vendían a precios prohibitivos.

El título de la colección que las agrupa es La Tradición Nacional. Las disputas y polémicas del momento de emergencia de las novelas populares han quedado zanjadas: en las primeras décadas del siglo XX, la tradición nacional de un Joaquín V. González y de un Lugones puede convivir, cada una con su propia lógica, con la tradición nacional de las novelas populares con gauchos. Esto es posible, sobre todo, después que, en 1938, en esa misma provincia de Buenos Aires de la que Gutiérrez había narrado su “muerte”, se decreta como Día de la Tradición el 10 de noviembre, día del nacimiento de José Hernández.

generosamente me facilitó las referencias de todas las notas correspondientes a dicho período en las que se hace mención de Moreira.

¹⁰⁷ Así, y solo a modo de ejemplo, *Juan Moreira* se divide en dos volúmenes: *Juan Moreira* y *La muerte de Juan Moreira*; *Santos Vega* se divide también en dos: *Santos Vega*, *El gaucho errante*; *Pastor Luna*, en cuatro: *Pastor Luna*, *Cómo cae un valiente*, *El Mataco*, *Un criollo de ley*.

CAPÍTULO 3
LAS NOVELAS MODERNAS DE CAMBACERES: ESCÁNDALOS Y
POLÉMICAS

CAPÍTULO 3

LAS NOVELAS MODERNAS DE CAMBACERES: ESCÁNDALOS Y POLÉMICAS

Artistas. ¡he aquí, pues, vuestros modelos!... Lo bizarro, lo excepcional y lo monstruoso, esto es lo que buscáis. ¿Moralista o caricaturista? ¿Cuál es la diferencia? [...] Andáis con una lupa en la mano, buscáis en los arroyos, encontráis en ellos no sé qué cosa sucia e inmunda y nos la mostráis: '¡Un triunfo, gritáis, un triunfo! ¡Hemos encontrado al pueblo!'

(Jules Michelet, *El pueblo*, 1846)

“Mi obra me defenderá –escribe Émile Zola en el prefacio a la edición en volumen de *L'Assommoir* en 1877–. Es una obra de verdad, es la primera novela sobre el pueblo, y que sin mentir recoge el olor del pueblo.”¹ Así, reivindicaba su libro –el séptimo del ciclo de los Rougon-Macquart– ante el ataque de la crítica y justificaba un éxito que lo hizo alcanzar las noventa y un ediciones en apenas cuatro años.

En 1879, en una Argentina a punto de ingresar en la etapa de la modernización con la presidencia de Julio Argentino Roca, un periodista del diario *La Nación*, Benigno Lugones –estudiante frustrado de medicina y ex-policía–, asume los postulados de Zola:

Es posible –escribe respondiendo a las críticas– que se diga que el ‘olor a pueblo’ de las novelas naturalistas es demasiado nauseabundo. Tanto mejor: seremos como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta y se inclina sobre la úlcera pestífera para estudiarlas profundamente.²

¿A quién –me pregunto– representa el *nosotros* proclamado con tanta convicción y que se recorta profilácticamente del *pueblo*? Es decir: ¿quiénes serían los escritores naturalistas en la Argentina de 1880 y quiénes son los otros, los que poseen esta “úlcera pestífera”?

¹ Émile Zola, “L'assommoir”, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, t. II (études, notes et variantes par Henri Mitterand), Paris, Gallimard, 1982 (la traducción es mía).

² Benigno Lugones, “Carta literaria”, *La Nación*, Buenos Aires, 16/11/1879 (reproducido en T. Frugoni de Fritzsche (comp.), *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1966). Benigno Lugones murió cuatro años después y no escribió ninguna novela.

Entre 1879 y 1887 –en pleno proceso de consolidación del Estado– se lleva a cabo una intensa polémica alrededor del naturalismo en la que participan, a través de la prensa periódica, de la correspondencia personal y de la misma producción literaria, distintos grupos letrados (jóvenes periodistas y conocidos hombres de letras que también ocupan cargos públicos; integrantes del sector liberal y miembros de la oposición católica). La polémica es fundamental, por un lado, porque en tanto discusión estética establece un *pendant* con Europa, y, por otro lado, porque activa discursos moralizadores, pedagógicos y sociales aun antes de que se escriban las novelas naturalistas.³

Sin embargo, esta polémica no es ni estable ni previsible, y quienes participan de ella asumen posiciones de alianza o enfrentamiento que se modifican a lo largo de la década del 80 según distintos ejes de discusión. Por lo mismo, considero que establecer una periodización general a la vista del corpus de artículos críticos y de novelas de la época revela con mayor claridad las continuidades y discontinuidades en la discusión. El primer momento de *inflexión naturalista* tiene lugar entre 1879 y 1881, y se caracteriza porque hay una toma de posición estética cuando aún no se han escrito novelas naturalistas argentinas, que, por lo mismo, resulta provisoria. En 1882, año de publicación de *Pot-pourri*, la primera novela de Eugenio Cambaceres, se produce un escándalo alrededor de este libro, el cual, pese a sus marcadas diferencias con el naturalismo, es inscripto en esta poética constituyendo un período de *asimilación*. A partir de entonces, la aparición de novelas vinculadas con el naturalismo aumenta

³ Entiendo la *polémica* en el sentido amplio que alcanzó a partir del siglo XVII, como todo escrito que sostiene una opinión contra otro. Marc Angenot enumera algunas características propias de la polémica que pueden observarse en la que gira alrededor del naturalismo: “La idea de burla, impertinencia y maledicencia no está necesariamente implicada, mientras la idea de argumentación (pero una argumentación apremiante, agresiva, violenta, y no fría y mesurada) está puesta en primer plano. Esta distinción parece diferenciar la *polémica* de la *sátira*, en sentido amplio” (M. Angenot, *La parole pamphletaire*, Paris, Payot, 1982, pp. 378-9). Esta distinción –agrega Angenot– diferencia claramente la polémica de la sátira, lo cual me resulta particularmente interesante para plantear la relación entre *Pot-*

considerablemente, y la polémica alcanza uno de sus momentos más intensos cuando, en pleno momento de *instalación* del naturalismo, Cambaceres publique *Sin rumbo*. La *clausura* definitiva de la discusión se produce en 1887 con la aparición de *En la sangre*, que es recibida por la crítica con una aceptación casi general y a la que se identifica como novela naturalista.

Ese arco que va de 1879 a 1887 y que prácticamente coincide con toda la producción novelística de Eugenio Cambaceres, a la que acompaña y de la que se alimenta la polémica, articula las producciones novelísticas con el periodismo (reseñas bibliográficas, avisos publicitarios, recursos de difusión y distribución); los alcances pedagógicos del género con la crítica de la moral y de la imaginación, y la discusión estético-cultural con la política.⁴

De París a Buenos Aires: la primera inflexión naturalista

Resulta un síntoma de las condiciones de la literatura argentina que la inflexión inicial de la polémica sobre el naturalismo se produzca antes de la aparición de novelas naturalistas nacionales: el blanco de la polémica está condenado a la discusión sobre la literatura extranjera y pone en evidencia, paralelamente, la precaria tradición de la ficción en la Argentina. Casi un eco de los debates parisinos, la discusión gira alrededor de la llegada y la recepción en Buenos Aires de las novelas de Émile Zola, que a partir de fines de los 70 empiezan a conocerse casi contemporáneamente a su publicación en

pourri (y el perfil satírico que de ella se critica) y la discusión sobre la novela (polémica en la que se despliegan diversos ejes argumentativos).

⁴ De un modo u otro, en la polémica sobre las novelas y el naturalismo resuenan otros debates de la década: las leyes laicas impulsadas por el Estado (educación laica, matrimonio civil) y las cuestiones territoriales y demográficas que intervienen en la reconfiguración de la identidad nacional (capitalización de la ciudad de Buenos Aires y llegada de los contingentes inmigratorios; liquidación de los indios en la llamada "conquista del desierto" y legislación y reparto de las nuevas tierras incorporadas al territorio argentino).

Francia. En 1886 y a propósito de la publicación de *La Obra*, Martín García Mérou señala el impacto generalizado de la literatura de Zola:

Las ediciones se multiplican, se traducen a los más diversos idiomas, penetran en las sociedades más distantes, y son, al mismo tiempo, ensalzadas, discutidas, ceñidas de laureles o cubiertas de baldón!⁵

Efectivamente, uno de los efectos del impulso modernizador —para el cual las innovaciones de los medios de comunicación y la expansión de la prensa mundial son fundamentales—⁶ es la posibilidad de estar al tanto y participar, pese a la distancia geográfica, de las discusiones culturales de las capitales europeas con una mediación distinta a la del viaje. Pero el corolario de esta actualización es bastante más traumático que la ilusión de intervenir en los debates culturales contemporáneos: pone de manifiesto la insuficiencia de la propia producción literaria y la precariedad de una tradición a la que es preciso revisar y reconstruir como complemento cultural del Estado de los 80.⁷ En ese sentido, para que la polémica no sea una simple reproducción marginal y para mantener la ilusión del diálogo con Europa, además de participar activamente de ella se hace necesario contribuir con un corpus nacional que se convierta en el verdadero objeto del debate y a través del cual se reformulen al mismo tiempo las relaciones culturales con las capitales europeas, especialmente Francia. Como en las frustradas proclamas de los años 50 con las que se estimulaba la creación de una novelística nacional, en el 80 escribir novelas es un imperativo. La diferencia radica en que ya no se discute el género (y su validez) sino sus características (temas, lenguaje,

⁵ M. García Mérou, "Zola y 'La Obra'", *Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1886, p. 245.

⁶ Trenes, buques, redes telegráficas, líneas de cables submarinos y teléfono: la conjunción de la rapidez de las comunicaciones y los progresos técnicos de la imprenta provoca, desde mediados del siglo XIX en Europa occidental y en Estados Unidos, y más tardíamente en otros países, la conversión de la prensa en una industria. Para una explicación de este proceso, ver Georges Weill, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México DF, Editorial Limusa - Grupo Noriega Editores, 1994, *passim*.

⁷ Si bien esta tarea ya se venía realizando —particularmente con la labor de compilación y crítica de Juan María Gutiérrez (quien entre otras cosas había publicado las obras completas de Esteban Echeverría entre

estilo). Así, aproximadamente entre 1879 y 1882, la polémica abarca, por un lado, las críticas a las novelas de Zola y la toma de partido respecto de su poética, y, por otro lado, la lectura de la tradición literaria argentina desde la perspectiva del naturalismo así como la aparición de algunos ensayos en los que el mismo se pone a prueba.

En esta inflexión inicial es preciso destacar el desplazamiento, solo menor en apariencia, que se produce entre la recepción de *L'assommoir*, la novela sobre las clases populares, y la de *Nana*, la novela sobre el *demimonde*. Si la primera —como lo evidenciaba el comentario de Benigno Lugones— pone como eje de la discusión la representación del pueblo, con respecto al cual el naturalista es como el “cirujano” de sus “úlceras pestíferas”, la segunda pone en un primer plano la cuestión de la moral en la literatura. Ambas problemáticas, que pese a su relación no son en sí mismas asimilables, se irán articulando a lo largo de la década y configurarán en la Argentina un naturalismo en el que se concilia el gesto de modernización estética con las modificaciones necesarias para constituir la novela nacional deseada.

A principios de 1880, y en pleno debate sobre los motivos de la asombrosa eficacia de las obras de Zola, especialmente entre los jóvenes, el juicio al que se las somete define la tendencia que predominará después, en el segundo momento de la polémica, cuando se discutan las novelas argentinas. “¿Cuál es el secreto del éxito de un libro tan inmoral?” se pregunta un comentarista de *La Nación* refiriéndose a *Nana*. Aunque la respuesta no llegue a revelar ese secreto, sí pone de manifiesto los ejes principales del modo de leer que caracterizará a los opositores del naturalismo:

El éxito de semejante obra augura muy poco en favor de la moralidad pública. Es un libro que nunca debió publicarse, porque por más ciertas que sean las cosas que en él se dicen, la decencia pública no permite que se escriban.⁸

1870 y 1875)—, el recambio generacional de fines de la década fue fundamental para que alcanzara continuidad y una mayor sistematicidad.

⁸ s/a, “Nana”, *La Nación*, Buenos Aires, 6/4/1880 (en Fritzsche, op. cit., pp. 16-8). Para observar el *pendant* con Europa de la polémica, hay que tener en cuenta que *Nana* se publica en el *Voltaire* entre el 16/10/79 y el 5/2/80, y que a comienzos de ese año sale en libro editado por la casa de G. Charpentier.

Para contrarrestar la circulación de este tipo de libros, el redactor de la nota pone en suspenso dos condiciones del género en el siglo XIX: la ficción como “copia” de la realidad y la lectura de novelas como acto privado. El juicio sobre la novela no depende de la “verdad” de los hechos narrados ni de la decisión de cada lector, sino que se mide en términos de “decencia pública”. Así, el problema moral que la novela pretendería denunciar pierde validez (no importa que lo que se cuenta sea cierto) y revierte en el propio texto. La relación entre el modo de representación y la función pedagógica, llevada al terreno de la decencia pública, ha cambiado de signo. Como si en su afán de ‘estudiar’ aquello que nunca había sido mostrado los ‘cirujanos’ excedieran los límites aceptables de la decencia, los ‘defensores de la moral pública’ denuncian que el ‘estudio’ es una simple excusa para narrar lo prohibido. Desde la prensa, los argumentos de ambos bandos –el de los pro-naturalistas, defensores de Zola, y el de sus contendientes, asociados al neorromanticismo y al costumbrismo– confrontan los peligros de una literatura idealista y “mentirosa” que exacerba la imaginación de los lectores a la moralmente riesgosa exhibición de los “vicios” y las “miserias”. Así, frente a la “pureza” de una literatura que tiende a presentar la belleza de las cosas, surge la “degradación” y “prostitución del arte”.⁹

El enfrentamiento, a su vez, deja en evidencia el supuesto compartido por los integrantes de la polémica: el objetivo didáctico y moralizador del género. Ambos sectores no discuten esta función, sino que difieren en aquello que hay que contar y en

⁹ Una bifurcación de esta polémica es la que tiene por objeto la representación de *Nana* en la escena teatral porteña. Cymerman menciona por lo menos seis notas al respecto publicadas por *El Diario* y *El Nacional* durante 1882. Según su información, tras los insistentes pedidos de censura la obra se representa finalmente en el suburbio de Flores, tal como lo señala un suelto de *El Diario* del 1 de enero de 1883 (ver Claude Cymerman, *Diez estudios cambacerianos*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1993). Estos intentos repiten el circuito de las novelas de Zola en París: del folletín al libro y de allí al teatro (que fue el espacio del éxito y la consagración durante el siglo XIX, y al que el naturalismo accede con esfuerzos). En Buenos Aires, este triple pasaje no prospera en relación con el naturalismo, pero será la novela popular de Eduardo Gutiérrez, con *Juan Moreira*, la que realice el circuito completo: en 1884 se lleva al circo la pantomima y dos años después se representa la versión teatral con parlamentos.

cómo debe hacérselo. Mientras para los naturalistas la función pedagógica es una consecuencia de la representación (y su contenido de “verdad”), para sus adversarios se trata de una función que opera selectivamente sobre los contenidos y el modo de expresarlos, orientando por lo mismo el desarrollo moralizador de la trama. De allí que la selección temática y lexical sea tan importante en la medida que se realice a fines de idealizar (‘mentir’ dirán los naturalistas) o de mostrar la realidad (‘hacer pornografía’ llegarán a decir los del otro bando). El propio Zola, en uno de sus ensayos, se encargaba de aclarar, ante las críticas recibidas, la vinculación entre moral y literatura implícita en su poética: “si el espectáculo de la corrupción por la corrupción misma es algo abominable –señala–, el estudio exacto de una pasión, llevado hasta la sangre, cobra una alta moralidad, ya que ofrece la certeza de una experiencia y se convierte en un documento, que deberán tener en cuenta los criminólogos y los legisladores”.¹⁰ Estudiada por el escritor naturalista, la experiencia se convierte en *documento*: como experiencia, redundando en la conducta del lector (función moralizadora individual); como documento, sirve de prueba para futuras reformas legales (función moralizadora pública).

Si las novelas de Zola desencadenan una polémica que aún no puede extenderse a la producción nacional contemporánea, las tomas de posición a favor del naturalismo sí son acompañadas de reflexiones acerca de la literatura argentina, en cuya historia intenta encontrarse algún tipo de antecedente que legitime la nueva búsqueda estética. En un extenso trabajo sobre el naturalismo que publicó el diario *La Nación* a comienzos de 1880, Luis Tamini –médico y periodista– parece hacerse cargo de la preocupación ante la ausencia de una tradición realista nacional, en sus intentos por buscar en la literatura argentina una anticipación de la estética naturalista. Desmontando la lectura

¹⁰ Émile Zola, “De la moralité dans la littérature”, *Documents littéraires, Oeuvres complètes*, Paris, François Bernard, 1928, p. 309. El ensayo salió publicado originariamente en *El Mensajero de Europa*, la

testimonial de “El matadero” de Esteban Echeverría que hace Juan María Gutiérrez cuando lo publica por primera vez en 1871, Tamini propone la primera lectura realista del texto y transforma el debate entre clásicos y románticos de fines de la década en una discusión entre románticos y naturalistas.¹¹ Superposición y desplazamiento que son síntomas de la esterilidad de la ficción argentina y de la necesidad por constituir genealogías a partir de la escasa literatura disponible. En ese momento, la producción de Esteban Echeverría resulta fundamental porque ofrece distintos modelos a seguir. Si con “La cautiva” los críticos preocupados por establecer una tradición literaria nacional sobre la base del verso y del paisaje campestre armaban la serie de la poesía culta de tema rural de carácter neorromántico, con “El matadero” los naturalistas antirrománticos encuentran un antecedente legitimado para instaurar una nueva serie literaria, también nacional pero en prosa, en la que el pueblo pueda ser objeto de la representación. El período de inflexión naturalista se percibe primero como continuidad de una forma y una lengua residuales, y después como la emergencia de un género. La tradición —en tanto “continuidad no necesaria sino *deseada*”, como diría Raymond Williams—¹² en la que se apoya el naturalismo no se arma entonces con el género (la novela) sino con la forma (lo ‘realista’). De ahí que, por su romanticismo, las novelas anteriores no se invoquen como antecedente (*Amalia* de José Mármol o *Soledad* de Bartolomé Mitre, por ejemplo) y sí se apele a “El Matadero”, relato breve que —desde la nueva perspectiva estética— parece corregir, por su objeto y su lenguaje, el romanticismo de su autor.

importante revista liberal de San Petersburgo de la que Zola fue colaborador desde 1875 hasta 1880.

¹¹ Luis B. Tamini, “El naturalismo”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/5/1880 (en Fritzsche, op. cit., pp. 19-51). En cuanto a la polémica entre clásicos y románticos, se llevó a cabo en 1878 en el marco de las reuniones del *Círculo Científico Literario* de las que participaban, entre otros, Ernesto Quesada (portavoz de los clásicos), Enrique García Mérou (portavoz de los románticos), Martín García Mérou, Benigno Lugones, Carlos Monsalve, Julio Mitre y Alberto Navarro Viola.

¹² Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1981 (1981), p. 174.

Por lo mismo, no debe sorprender que Benigno Lugones, uno de los primeros seguidores de Zola, haga su contribución al naturalismo escribiendo artículos periodísticos en vez de novelas. Por encima de los géneros, parece imponerse la elección de ciertos temas –que en sí mismos serían ‘naturalistas’– y de un lenguaje directo que pondría la realidad al descubierto. En 1879, Lugones publica varios artículos en el diario *La Nación* –donde comienza su carrera como periodista–, y entre ellos dos a los que declara naturalistas: “Los beduinos urbanos” (18/3/1879) y “Los caballeros del hampa” (4/1879). Ambos surgen de la observación directa que Lugones –debido a sus actividades– realizó de la vida, las costumbres y el *argot* de los ladrones de Buenos Aires. El hecho de que en 1879, y antes de la aparición de *Nana*, el modelo naturalista estuviera asociado sobre todo a *L'Assommoir*, explica en gran parte los términos en los que encaraba su defensa Benigno Lugones y la elección de temas populares para escribir artículos que, haciéndose eco de los postulados de Zola, reforzaban la vertiente *documental* de la experiencia recogida en sus crónicas. En ese sentido, la prensa es, además del espacio donde se genera la polémica, el primer laboratorio de los naturalistas como Lugones.¹³

En sus *Recuerdos literarios*, escritos aproximadamente en 1886 y publicados en 1891, Martín García Mérou –quien se convertiría en una figura clave de los dos últimos periodos de la polémica– le dedica un artículo a Benigno Lugones en el que recupera su memoria de aquellos años. Allí afirma que Lugones “fue uno de los primeros que se apasionó de las teorías literarias de Emilio Zola”, al mismo tiempo que hace una decidida defensa de la actividad del periodista, fundamentada sobre todo en la facilidad

¹³ No deja de ser notable, en la inflexión naturalista de la que dan cuenta los artículos mencionados que participan de la polémica, que todos ellos hayan sido publicados en el diario *La Nación*. Esto no sólo se debe a que, por ese entonces, el diario de los Mitre era el receptáculo privilegiado de la escritura periodística, sino a las propias características del espacio de la prensa, en el cual pueden convivir posiciones estéticas y culturales encontradas. De hecho, el ejemplo de *La Nación* basta como muestra de que un solo diario alcanza para desatar una polémica entre sus colaboradores.

y espontaneidad de su escritura.¹⁴ Esta descripción retrospectiva de los vínculos iniciales entre periodismo y naturalismo se detiene en un período que coincide, cronológicamente, con el de la lectura realizada en 1881 sobre los “dramas policiales” de Eduardo Gutiérrez. Al comparar, en ambos textos, la postura de García Mérou sobre un mismo tema (literatura y periodismo) se pone de relieve que la discrepancia con los relatos de Gutiérrez no pasa necesariamente por la técnica periodística del escritor de folletines sino por el modo de procesar, narrativamente, una temática determinada. Es decir: mientras se acepta la representación ‘naturalista’ de los ladrones urbanos en el género de la crónica periodística, lo que se rechaza es la representación de esos mismos ladrones (“desde el ladrón de alta escuela, hasta el ratero artístico que trabaja en miniatura”)¹⁵ en el género de la novela folletinesca popular. La diferencia entre ambas propuestas “periodísticas” radicaría entonces en el uso de la ficción para procesar un tema propio de la crónica. Es ese *plus* que la ficción le imprime al tema –lo que tiene de imaginativo, novelesco y antidocumental– aquello que debe ser sometido a ciertos mecanismos de control.

De ahí es posible derivar los problemas centrales con los que se enfrentan los escritores y periodistas de la época: por un lado, con qué materiales y con qué lenguaje construir una ficción nacional; por otro lado, cómo controlar una ficción tan necesaria como escurridiza e imprevisible en su desarrollo. Para Tamini, “El matadero” ofrecía un modelo de cómo un tema y una lengua populares podían ser objeto de una representación realista. Si los artículos de Lugones –a los que Mérou rescata– llegan a

¹⁴ García Mérou cuenta cómo conoció a Lugones en la redacción del diario *La Nación* donde ambos colaboraban, y da tanto un panorama del joven círculo social en el que se movían los periodistas de la época como de sus relaciones con los hombres de letras ya consagrados (ver M. García Mérou, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1913, pp. 167-80).

¹⁵ Hay que recordar que en “Los dramas policiales”, si bien García Mérou se detiene particularmente en los folletines con gauchos, también se dedica a hacer una crítica feroz a la serie de los ladrones urbanos (como *El jorobado*) en los que “se profundiza la ciencia del robo”. Refiriéndose a este conjunto de folletines de Gutiérrez, dice García Mérou que, en la ciudad, el conventillo “es el verdadero Patio de los Milagros de nuestros ladrones” (ver M. García Mérou, *Libros y autores*, op. cit.).

adecuarse a ese modelo, lo hacen en la medida en que profundizan la vertiente ‘costumbrista’ y ‘testimonial’ de “El matadero” frente a la vertiente ficcional que pretendía subrayar Tamini. Mientras en un plano teórico los sectores enfrentados en la polémica asumen posiciones coherentes en torno al dilema romanticismo-naturalismo, al pasar al plano de la escritura de ficción las posiciones se tornan más ambiguas y hasta contradictorias. En ese contexto, lo que están mostrando contemporáneamente las novelas populares de Eduardo Gutiérrez es la eficacia de una apuesta ficcional (con “olor a pueblo”, con criollismos y con *argot* porteño) que apela a los recursos periodísticos y que se realiza al margen de los debates estéticos más modernos.

En ese sentido, la inflexión naturalista resulta eficaz en el plano teórico, en la medida en que liquida la anacrónica discusión poética entre clásicos y románticos y pone de manifiesto –aunque con las limitaciones que hemos señalado– la importancia de la prosa como canal para una renovación estética. En el mencionado artículo sobre Benigno Lugones, García Mérou –quien había estado del lado de los románticos en la discusión sobre poesía– explica las diferencias iniciales entre ambos a partir, precisamente, de estas cuestiones. Según cuenta, Lugones lo había atacado burlonamente desde las páginas de la prensa acusándolo por su “romanticismo” a raíz de la publicación de unos versos: “¿Pues qué –preguntaba Lugones–, no podemos en sencillo lenguaje decir lo que pensamos?”. Arrepentido de aquellos versos juveniles, García Mérou admite en su artículo la justicia de estas críticas. Al escribir este texto, habiendo ya intervenido activamente en la polémica con su apoyo a las novelas de Cambaceres, Mérou termina de reposicionarse respecto de todos los debates literarios de la década volviendo a contar el inicio de la polémica sobre el naturalismo. Así, y como si respondiera tardíamente a la pregunta de Lugones, caracterizará la prosa de este a partir de su “estilo nervioso, cortante, de formas ásperas y decididas, desnudo de

matices y de perífrasis, de atenuaciones y habilidades de expresión” (p. 179). Las palabras usadas para describir a “uno de los primeros que se apasionó de las teorías literarias de Zola” son prácticamente las mismas que había usado para describir el *estilo* de Cambaceres: “Sus párrafos incisivos, cortantes, ásperos y de aristas agudas, tienen, sin embargo, el temple del acero”.¹⁶

Más allá de las “debilidades de expresión” del propio García Mérou que podemos encontrar en esta reiteración, la coincidencia entre la caracterización de la prosa del frustrado escritor naturalista de comienzos de los 80 y el definitivamente consagrado novelista de finales de la década resulta un indicio *a posteriori* de la asimilación forzada de Cambaceres al naturalismo cuando publica su primera novela en 1882. En un marco de oposición al romanticismo y a sus expresiones poéticas, la elección de nuevos temas y el uso de un nuevo lenguaje para la narración impulsa la inscripción de *Pot-pourri* en el naturalismo. En esa instancia, el problema de la moral, que hasta entonces había estado acotado a la crítica de las novelas de Zola, se superpone sin solución de continuidad a los debates generados por la aparición de las novelas de Cambaceres, y la cuestión de la representación del Otro, que estaba en el horizonte de los primeros naturalistas, cambia bruscamente de objeto.

Operaciones de asimilación: la publicación de *Pot-pourri*

En 1882, Eugenio Cambaceres –considerado por los miembros de la élite el más aristocrático del grupo y por la crítica argentina del siglo XX el novelista emblemático de los 80– publica anónimamente su novela *Pot-pourri. Silbidos de un vago*, que agota

¹⁶ La cita de Martín García Mérou es de su artículo “La novela en el Plata. *Pot-pourri - Música sentimental- Sin rumbo* (estudio por Eugenio Cambaceres)” publicado el 5 de diciembre de 1885 en *Sud-América*. García Mérou incluirá este artículo con el nombre de “Las novelas de Cambaceres” en su *Libros y autores* de 1886 (op. cit.).

tres ediciones en pocos meses y suscita, de inmediato, un escándalo: “No se puede figurar el tole-tole que ha levantado la porquería esa, que escribí y publiqué antes de mi salida de Buenos Aires”, le escribe a Miguel Cané desde París.¹⁷ Como su título lo anticipa, es un libro hecho de retazos (de la narrativa, del texto teatral, de la descripción) unidos por una trama prototípica: el narrador (el vago) es el escéptico testigo de cómo un matrimonio de la élite porteña pasa del idilio de la luna de miel a la hipocresía de la infidelidad. Sin embargo, y más allá del hilo argumental, ni el narrador en primera persona ni la configuración narrativa fragmentaria son leídos como obstáculos para asignarle a la novela el mote de ‘naturalista’. *Pot-pourri* se instala en ese espacio ficcional vacío que los primeros defensores de Zola esperaban ver ocupado y, así, la polémica generada con la novela se asimila a la polémica sobre el naturalismo.

Esta operación de asimilación —que con el tiempo ha sido leída solo en función de la dificultad por aceptar las iniciales propuestas ficcionales de Cambaceres y ha sido despojada de su fuerte vinculación con los *debates* en torno a las novelas de Zola que llegaban a Buenos Aires— debe ser reconsiderada en todas sus dimensiones, porque no es solamente una ocasión para discutir los límites de la moral de la época o una señal de la necesidad por poseer una ficción nacional. En todo caso, estos serían dos efectos fundamentales de la operación, pero no son ni los supuestos que funcionan en ella ni los elementos que permiten llevarla a cabo.

Si el lenguaje utilizado por Cambaceres y el tema elegido permiten la inscripción de *Pot-pourri* en el naturalismo, esto se produce tanto a costa de los primeros postulados naturalistas en la Argentina como en abono de la crítica moralista

¹⁷ La carta es del 22/11/82 y está fechada en París. Es la primera de las cuatro cartas a Miguel Cané que reproduce Claude Cymerman en su libro sobre Eugenio Cambaceres (C. Cymerman, “Eugenio Cambaceres por él mismo. Cinco cartas inéditas del autor de *Pot-pourri*”, *Diez estudios...*, op. cit.; reproducción del artículo homónimo publicado en Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971). Según datos del mismo Cymerman, la primera edición de *Pot-pourri* se habría publicado el 7 de octubre de 1882.

que se había desencadenado, sobre todo, con la llegada de las últimas novelas de Zola. Ya con *Nana* Zola había llevado el "olor del pueblo" a las clases altas, tal como lo señala el director del diario para promocionar la publicación en folletín de la novela: "Al cambiar de medio, tomando por tesis, esta vez, ya no las rudas costumbres del pueblo sino aquellas de las clases más refinadas, el escalpelo del hondo analista no se hace sino más despiadado."¹⁸ Pero recién cuando en 1882 publique *Pot-bouille* muestra decididamente que una novela naturalista también puede convertir en objeto de 'estudio' a los burgueses.¹⁹ En *Pot-bouille*, ya no es el mundo de la taberna ni el de las prostitutas el que se recrea, sino el de las relaciones amorosas y familiares de la burguesía urbana. Este giro justificaría temáticamente el lugar que se le da a *Pot-pourri* en la polémica como inauguradora de un naturalismo argentino que canaliza una parte de las expectativas: el predominio dado al *tema* y al *lenguaje* les sirve a los defensores de Cambaceres para seguir su campaña contra el romanticismo pasando por encima de la obvia diferencia que la figura del narrador y la organización narrativa de *Pot-pourri* tienen con las novelas de Zola.²⁰ Y ese mismo predominio, a su vez, es lo que destacan los detractores para insistir en la calificación de "inmoral", atributo que se convertirá en el epíteto peyorativo del naturalismo. En ese punto, no hay que perder de vista el desfasaje respecto de los proyectos y las expectativas depositados en 'lo realista' en el período de inflexión. En relación con el proyecto inicial, el pueblo al que se pretendía

¹⁸ El artículo de Laffite, director del *Voltaire*, es del 15 de setiembre de 1879 (cit. en J.-K. Huysmans, *Lettres inédites a Émile Zola* (publiées et annotées par Pierre Lambert), Genève-Lille, Librairie Droz-Librairie Giard, 1953).

¹⁹ *Pot-bouille*, publicado como folletín en *Le Gaulois* entre el 23 de enero y el 14 de abril de 1882, desató una polémica de la que la prensa participó fervorosamente. Un fragmento de la crítica del *Gil Blas* a la novela es bien claro: "¿Esta vez, están contentos, burgueses y burguesas que han hecho el éxito del señor Zola, mientras pintaba al pueblo o al mundo de las 'niñas'? ¿Es verdad que ustedes son una gama de imbéciles, a veces monstruosos, siempre innobles, y grotescos incluso en lo innoble?" (cit. por Henri Mitterand en Émile Zola, *Pot-bouille* (dossier y prólogo de Henri Mitterand), Paris, Gallimard, 1982).

²⁰ Por otra parte, la asociación entre el título de la novela francesa *Pot-bouille* ('ordinario de la casa'; 'puchero', 'convivencia con otra persona') y el de la argentina *Pot-pourri* ('olla podrida'; 'conjunto de cosas heterogéneas'; 'fragmento literario en que aparecen diversos temas reunidos de manera amena'; 'fragmento compuesto de distintas melodías unidas entre sí') ha contribuido a que la crítica no solo

estudiar en las novelas ha sido sustituido por otro objeto, y es esa sustitución, que los defensores del naturalismo pasan por alto, la que sus críticos denuncian indirectamente. En definitiva, si de algo no se habla en el período de asimilación de *Pot-pourri* al naturalismo es del pueblo como objeto de la representación. En ese silencio, sin embargo, se pueden encontrar indicios para entender la progresiva orientación de la polémica así como el camino que recorren las novelas de la década.

Si el supuesto pedagógico inicial asignaba lugares prefijados al 'nosotros' y a los 'otros' (los escritores y el pueblo), la violenta operación de la crítica que instala a la novela de Cambaceres en el lugar que la ficción había dejado vacante produce un movimiento paradójico: *Pot-pourri* despliega una opción narrativa que cuestiona los lugares asignados al comienzo de la polémica. Porque el "cirujano" no revuelve sus manos en la carne del pueblo —como quería Benigno Lugones—, sino dentro del hogar de la 'buena sociedad' porteña. Cambaceres hace públicos los secretos de la vida privada de la élite no solo por medio de una lengua renovada, sino a través de una organización cuyo efecto fragmentario parece poner de relieve la inestabilidad de los lazos sociales en el interior de una clase que pretende exhibir permanentemente su solidez y equilibrio. El mismo Cambaceres ingresa a la polémica —desde el prólogo a la tercera edición de *Pot-pourri*— posicionándose con los "sectarios de la escuela realista".²¹ Pero más que los rótulos importa cómo, al caracterizar su poética, recupera la metáfora del olor dándole otra orientación: "En cuanto a mí, usted sabe que tengo un flaco por mostrar las

propusiera en su momento la calificación de la novela de Cambaceres como naturalista sino que la mantuviera a lo largo del tiempo (cf. la lectura de C. Cymerman, op. cit.).

²¹ Eugenio Cambaceres, "Dos palabras del autor", prólogo a la tercera edición de *Pot-pourri* (Buenos Aires, Hyspamérica, 1984, pp. 11-7). Según Cymerman, se trataría más bien de una tercera tirada (realizada por la casa Denné de París y que sale a la venta en Buenos Aires el 5 de diciembre de 1883) correspondiente a la segunda edición de la novela (v. Cymerman, op. cit.).

cosas en pelota y por hurgar lo que hiede; cuestión de gustos”, le escribirá a Miguel Cané.²² Lo que huele mal, en *Pot-pourri*, es la propia clase.

En la trasposición de la estética naturalista de Europa a la Argentina, entre el período de inflexión y el de asimilación, se produce un salto fundamental: se elude el momento reformista que corresponde, en Zola, a la representación de la vida de las clases populares. Si bien en el prólogo a *Pot-pourri* Cambaceres proclama que “la exhibición sencilla de las lacras que corrompen al organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellas puede emplearse”, la elección inesperada del objeto modifica, fallidamente, la función pedagógica de la novela. La crítica a los pares –reforzada por el anonimato del autor y la narración en primera persona– provoca una ruptura en el pacto de clase que desvirtúa el carácter reformista del texto (porque anula la distancia entre el sujeto de la enunciación y el objeto de la representación), a la vez que transforma la figura del escritor en un moralista satírico. En lugar de mostrar los vicios del pueblo, ya sea para corregirlos o para advertir a su propia clase, Cambaceres muestra “los salones *invadidos* por la élite de la sociedad”. La invasión –ideologema que ha servido, en la literatura argentina, para referirse a la irrupción del Otro²³ remite acá a los compañeros de clase.

Diagnósticos: autores enfermizos y lectores paranoicos

¿Cómo conciliar el gesto modernizador y la necesidad de una novela nacional con una crítica de la imaginación, una definición restringida de moral y un imperativo

²² La carta está fechada el 24/12/18883 (reproducida en Cymerman, op. cit., pp. 47-8).

²³ Tomo el concepto de *ideologema* según lo propone Mijail Bajtin en su *Teoría de la novela*. Una definición sucinta de dicho concepto es la que dan Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: “El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación

pedagógico? Este dilema atraviesa la década y afecta tanto a los defensores como a los críticos del naturalismo y de Cambaceres. Pese a que la novela aparece por entonces ligada al 'estudio' –nombre que Zola, en su pretensión científicista, soñaba para el género–, los peligros de la ficción retornan cuando menos se los espera. Solo que no radican ya en el exceso imaginativo de las novelas románticas –que distorsionan la realidad– sino en la crudeza de la representación. En esa misma crudeza (efecto de la representación “fidel” de la realidad) es donde la novela naturalista encuentra una barrera difícil de franquear. Aunque, como dice Flora Süssekind, “el lector de un texto ‘naturalista’ es conducido fuera del lenguaje”²⁴, es el mismo lenguaje –y en su sentido más lato– el que le pone el primer límite a este nuevo modo de narrar de la novela nacional de los 80. Porque es en todo caso el uso de ciertas palabras lo que se lee como el primer signo de una inmoralidad que ya no puede adjudicarse a un proceso imaginativo sino representativo.

Vinculado en parte con este aspecto, otro de los supuestos de la polémica –que entra en conflicto con el supuesto pedagógico– es el poder de la ficción. Solo eso explica que Miguel Cané, ante la aparición de *Música sentimental* en 1884, pueda hacer las siguientes declaraciones:

¿Que hay belleza brutal, salvaje, en la descripción de la bajeza humana, en la sonda que sale cuajada de humores? Los que sabemos lo que cuesta escribir y pintar podremos tal vez apreciarla; el público (cuando se publica un libro es para él, si no el manuscrito bastaría), el público no ve sino que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance. Cambacérés, tipo del *gentleman*, habla de esas cosas en un libro, y cualquiera se creerá justificado, por tan culto modelo, para hablar de ellas en un salón. ¿Piensa el autor evitar que los jóvenes argentinos vayan a lugares de perdición?²⁵

y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias.” (C. Altamirano y B. Sarlo, “El ideologema”, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, pp. 35-7).

²⁴ Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1984, p. 37. Süssekind se refiere al hecho de que las novelas naturalistas apuntan siempre hacia un significado exterior a ellas, como si se negaran en tanto ficción (y negaran así la mediación del lenguaje) para resaltar su carácter de documentos o espejos de la realidad.

²⁵ Miguel Cané, “Sección literaria. Música sentimental”, *Sud-América*, 30/9/1884, p. 1, col. 6 (reproducido en Cymerman, op. cit., pp. 85-6).

En la crítica de Cané, no es la imaginación la que produciría el desenfreno de los lectores, sino una descripción naturalista que, al legitimarse en la posición social del autor (el *gentleman*), es tomada como ejemplo de un modo de hablar y como permiso de una conducta a seguir. El detalle –efecto de la acumulación de palabras y de la correspondencia estrecha de estas con sus referentes– condensa aquí ese poder de la ficción: del otro lado de la pedagogía, y en un terreno en el que la moral se dirime, ante todo, en términos de ‘buen gusto’ o de ‘mal gusto’, emerge un exceso que ya no es de la imaginación sino del orden del lenguaje.

Esta perspectiva está potenciada por el hecho de que las distancias entre el sujeto y el objeto de la representación se han acortado. Los lectores a los que hace referencia Cané son los mismos que asisten a los salones y son los mismos jóvenes que devoraban *Nana*. Clausuradas la posibilidad de reformismo (porque el autor y el lector comparten el mismo espacio social) y la posibilidad de la advertencia (porque el objeto de la representación no tiene una posición social diferente a la del autor y el lector), la novela recupera ese poder de la ficción que solo en su reconversión didáctica –y a expensas de su ocultamiento– orientaba la búsqueda de una novela representativa y nacional.

Hay una pregunta que considero decisiva en este debate: “¿Al libro o a su objeto, a cuál de los dos cobráis horror?”, preguntaba Luis Tamini en 1880. En el momento de inflexión, la argumentación a favor del libro podía ser convincente, pero, una vez asimilada *Pot-pourri* a la estética naturalista con sus imprescindibles reajustes, la respuesta no puede ser la misma.²⁶ La ruptura del pacto de clase practicada por Cambaceres, posible justamente por la identidad de clase entre el sujeto que escribe y el

²⁶ De hecho, Tamini interpela a sus opositores mientras ensaya una respuesta: “Confesad que la exposición tiene que estar admirablemente desenvuelta para que en tal manera os domine y ciegue, para que tan profunda aversión os infunda contra el vicio, para que tan seguro os sintáis de vosotros mismos y digáis: ¡conozco el peligro, me guardaré de él!” (L. Tamini, “El naturalismo”, en op. cit.).

objeto al que representa, anula la opción entre “libro” y “objeto”: el “horror” solo puede estar depositado en el libro.

En su desvío (de la tradición, de la clase, del género), *Pot-pourri* ingresa en una serie latinoamericana centrada en problemáticas similares a las que formula Flora Süssekind respecto a cierta literatura brasileña del período:

El texto debe reforzar las características previamente conocidas de su autor. Debe, antes que nada, reforzar la propia noción de *autoría*. [...] Debe, finalmente, tornarse legible a imagen y semejanza de su propia nacionalidad. ¿Cómo reconocer un texto que, en vez de reforzar la identidad nacional, produce inquietantes fragmentaciones? ¿Cómo llamarlo? ¿Parricida, bastardo, estéril?²⁷

“Libro enfermizo” (dice Goyena), “libro de un enfermo” (lo llamará Cané). El discurso médico-cientificista del naturalismo ingresa a la polémica, donde se transforma en injuria. Como señala Cristina Iglesia, “ambos están diciendo que *Pot-pourri* es un texto producido fuera de la norma, fuera de lo que el sistema literario permite como variación y, por lo tanto, debe ser confinado, separado, encerrado en un hospicio”.²⁸ En efecto, la profilaxis se ejerce contra el libro y contra su autor: los “cirujanos” son ahora los críticos y *Pot-pourri* es la “úlceras pestífera” que debe ser extirpada de la literatura nacional.

El fracaso de la función pedagógico-moralizadora –no atribuible a una dificultad intrínseca al naturalismo sino a la equívoca atribución de éste a *Pot-pourri*– estimula, complementariamente, una práctica residual de lectura: un modo de leer referencial que dará lugar a la “lectura en clave” de la novela. Lo que se lleva a su punto extremo es, precisamente, el postulado naturalista por el cual –en palabras de Süssekind– “se disuelve la ficcionalidad propia de lo novelesco y se obliga al lector a mirar el hecho ficcional siempre en analogía con un referente extratextual al cual obligatoriamente

²⁷ Flora Süssekind, *Tal Brasil...*, op. cit., p. 34.

²⁸ Cristina Iglesia, “Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLV, n° 3, 1995.

debe corresponder lo más posible”.²⁹ (Y así sus críticos develan, a través de la errada clasificación de *Pot-pourri*, el verdadero artificio del naturalismo: la ilusión referencial.) En ese camino, que va de la opacidad de la ficción naturalista a la simple lectura referencial, deja de haber una analogía con el referente extratextual para revelar una identidad. Es entonces que se pone en práctica un modo de leer que niega la representación ficcional: la *paranoia de la referencia*.

¿Quiénes son esos personajes criticados en la novela?, se preguntan los hombres de la élite. ¿Es posible que, así como el narrador menciona a Cané paseándose aburrido en el baile de carnaval del Club del Progreso y a Pedro Goyena para describir irónicamente y a lo largo de dos páginas su actividad de *causeur*, haya en *Pot-pourri* otras alusiones a personalidades de la época? ¿Cuál es el nombre y apellido de “nuestros cómicos políticos” enjuiciados en el capítulo en el que se narra la “Farsa republicana”? Estos interrogantes promueven una paranoia que comienza cuando los lectores de la élite se empeñan en buscar detrás de cada tipo, de cada personaje, el nombre propio correspondiente: era un secreto a toda voz, para los lectores de la época, que Bartolomé Mitre o Carlos Tejedor, entre otros, eran personajes en clave dentro de la novela.³⁰ De hecho, este es uno de los principales motivos que llevan a Cambaceres a escribir las “Dos palabras del autor”, donde admite que “bien sabía, por otra parte, que era peludo el asunto, que más de uno iba a mirarse reproducido en la escena, que el libro iba a darme un buen número de enemigos, amigo, ninguno”.³¹ Y aunque allí aclare que no ha dado

²⁹ Flora Süssekind, *Tal Brasil...* op. cit., p. 38.

³⁰ En *Diez estudios cambacerianos* (op. cit.). Claude Cymerman ha dedicado un capítulo a develar algunas de estas claves en *Pot-pourri* y las restantes novelas de Cambaceres: “Cinco claves para cinco personajes de Eugenio Cambaceres: Carlos D’Amico, Juan Carlos Gómez, Bernardo de Irigoyen, Bartolomé Mitre, Carlos Tejedor”. Haciéndose cargo de la paranoia de la referencia en tanto objetivo del investigador, Cymerman señala incluso que *Pot-pourri* es el “primer y más esotérico libro de Eugenio Cambaceres”.

³¹ También *Pot-buille* le causó a Zola innumerables reclamos y por lo menos un juicio, debido a que ciertos hombres públicos se reconocían en los personajes (muchas veces porque compartían el apellido). Pese a que esto aumentó el éxito de público, Zola tuvo que ceder a los reclamos cambiando los nombres, aunque en la edición en volumen repuso casi todos los originales.

verdaderos motivos para excitar el escándalo, sigue siendo provocativo al sostener, al mismo tiempo, que “todos ustedes han colaborado alcanzándome la pintura”.

De este modo, desde ambos bandos de la polémica comienza a circular una “lectura en clave” de la novela que hace posible la unión provisoria de un católico como Pedro Goyena y un liberal como Miguel Cané frente al autor de *Pot-pourri*.³² La extensa reseña que hace la *Nueva Revista de Buenos Aires* que dirige Ernesto Quesada cuando sale *Pot-pourri* condensa todos los problemas que presenta su lectura para sus contemporáneos:

Este libro es de aquellos que los franceses llaman *à clef*, es decir, necesita una *clave* para reconocer la galería de fotografías que presenta, todas las cuales han sido esbozadas con sujeción a la escuela realista.

[...] ese libro es la deformada imitación de esa literatura francesa de que Zola es el iniciador, escuela realista, que vive del retrato al natural, de la reproducción de la vida real con todas sus sombras, diciendo verdades que el arte pudoroso cubre siempre con un velo. Es un libro escrito por un espíritu enfermo [...]

Ese es precisamente el mal, si este libro fuera engendrador de la escuela ultra-realista, podría llegarse a la literatura *pornográfica*, que ensució un tiempo las prensas de París!³³

La lectura del naturalismo, la lectura en clave y la lectura pornográfica conviven en la reseña sin contradecirse entre sí —incluso relacionándose causalmente— y sin provocar ningún cuestionamiento acerca del propio modo de leer. Cada uno de los ejes polémicos

³² La función del nombre propio en el realismo y el naturalismo plantea un interrogante acerca de los recursos usados para producir efectos referenciales. Frente a la obsesión por los nombres propios de Zola, por ejemplo, Cambaceres no solo apela al anonimato autoral en sus dos primeras novelas sino que tiende a restringir los nombres propios en el interior de la narración (personajes sin apellido o con nombres tipo como Juan o María). Por un lado, es cierto que —como señala Ian Watt— el problema de la identidad individual está estrechamente vinculado al *status* epistemológico de los nombres propios y que, a diferencia de lo que sucede en las formas novelísticas previas, en la novela realista los nombres propios tienen la misma función que en la vida social: “son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona individual”. Por otro lado, también es cierto que, pese a que los nombres propios contribuyen mejor a la construcción de un mundo cerrado, equivalente al nuestro, son casi siempre nombres emblemáticos que operan como índices de ficcionalidad. De allí que, muchas veces, la ausencia de apellidos pueda llegar a provocar una mayor interferencia con el ‘mundo real’ dado que estimula la acentuación de la paranoia, como si una vez establecido el vínculo referencial pudiera prescindir del nombre propio. Para la función del nombre propio en la novela realista como configurador de identidades individuales, ver Ian Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Hogarth Press, 1987 (1957), pp. 18-25; para las relaciones entre nombre propio, referencialidad y ficcionalidad, ver Michael Riffaterre, *Fictional truth*, London, The Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 29-37.

³³ s/a, “Revista Bibliográfica. *Pot-pourri*. Silbidos de un vago.”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, vol. V, pp. 569-72.

alrededor del texto aparece desarrollado de modo tal que se clausura toda posibilidad fundadora de una novela nacional. Si el naturalismo –o “realismo” como lo llama el comentador– es una “reproducción de la vida real con todas sus sombras”, *Pot-pourri* es una “deforme imitación” del naturalismo. Lo ‘original’ de *Pot-pourri*, en todo caso, estaría en ser una copia mal hecha de la escuela francesa que sirve como prueba de la enfermedad de su autor.

Más allá de la acusación de inmoralidad o indiscreción ejercida sobre el texto, la pretensión de reducirlo al género de ‘chisme de salón’ tiene otras consecuencias: al potenciar la referencialidad, la lectura en clave termina por desplazar los efectos de verdad de la representación. Pedro Goyena –opositor tenaz de Cambaceres– registra tendenciosamente esta operación en la cual las perversas expectativas de los lectores encontrarían su correspondencia en la escritura:

La malicia se ha complacido en hallar alusiones en algunas páginas de este libro; y una curiosidad malsana debe haberle procurado el mayor número de sus lectores. Tales alusiones no serían jamás un recurso literario de buena ley. La indiscreción, la mala voluntad, reemplazarían, de otro modo, el talento en las letras; y el arte habría sido sustituido por la chismografía... Este libro enfermizo ha sido leído pero ha suscitado un movimiento de repulsión que nos parece merecido.³⁴

Estratégica y sutilmente, Goyena –quien no es aludido sino explícitamente nombrado en *Pot-pourri*– reinstala la posibilidad de comprobación empírica, y así la discusión sobre la novela se vuelve un asunto privado, de clase (lo que solo se debe conversar en el Club solo se puede comprobar en el Club). De este modo, se acota su impacto a un contexto fuera del cual pierde legibilidad, por lo que se explica que sea justamente uno de los injuriados quien estimule la lectura referencial. Tanto es así que Goyena se cuida muy bien de llamar “novela” al texto, diciendo ya desde el inicio que es “una especie de larga conversación o cuento con digresiones”.

³⁴ Pedro Goyena. “Pot-pourri. Silbidos de un vago”, *La Unión*, 11/11/1882, año I, nº 85, p. 1, cols. 3-5 (en Friczsch, op. cit., pp. 64-9).

Desde la perspectiva de la constitución de la novela como género, esta oscilación entre un modo de leer ficcional y un modo de leer referencial pone en evidencia el desencuentro entre un grupo de receptores, que apelará a prácticas de lectura residuales (y semi-expertas en función del género), y un texto que responde de manera imprevista –y desviada según la crítica– a las expectativas de la época. A diferencia de lo que –según Deidre Shauna Lynch– ha caracterizado la conformación de los lectores de las primeras novelas modernas, en la cual “vindicar el consumo de personajes suponía disociar la lectura de novelas del consumo de escándalos que involucraban a personas reales”³⁵, los críticos argentinos estimulan la lectura de *Potpourri* como si fuera el relato de un escándalo social. En esa zona de ambigüedad, el tono satírico del narrador en primera persona, que en el texto opera como condición de lo novelístico, es leído como indiscreción, mientras el moralismo implícito en la sátira social es reconvertido en inmoralidad de la novela.

Acerca del “mal gusto” en la literatura

En 1884 y a propósito de *Música sentimental*, Miguel Cané, empeñado en corregir el *mal gusto* de Cambaceres, intentaba encauzar los rumbos de la literatura nacional y reformar al mismo tiempo la novela naturalista:

Toda la escuela a que *Música sentimental* pertenece, exagerada, violenta, torpe a veces, es un atentado no tanto contra la moral, sino contra el buen gusto, la educación intelectual de la sociedad, tosca por naturaleza y que necesita el espectáculo constante de las cosas bellas para no caer en una degradación de forma y fondo que haría imposible la vida para el autor mismo como para todo hombre delicado.³⁶

³⁵ Y Lynch señala también que “el juego con la referencialidad [...] se concentra en enseñar a los lectores a identificar la ficción como el terreno de una experiencia respetable de lectura” (ver Deidre Shauna Lynch, *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1998, pp. 108-9).

³⁶ Miguel Cané, “Música sentimental”, “Sección literaria”, *Sud-América*, martes 30/9/1884, p. 1, col. 6 (reproducido en C. Cymerman, op. cit.).

Cané pone en un segundo plano la crítica moral para asumir, en su lugar, una crítica del gusto. Aunque esta diferencia es sutil y solo opera en un nivel superficial porque para Cané el mal gusto es incompatible con la moral, no deja de ser significativa: con ella toma distancia de quienes criticaron las novelas de Cambaceres, en particular de Pedro Goyena. Los atributos que le otorga al naturalismo (exageración, violencia, torpeza) se confrontan con la búsqueda de “sencillez” que, ese mismo año, destaca en la introducción a *Juvenilia*.³⁷ “Escribir con sencillez” –bajo el amparo de Sainte-Beuve, el “maestro del buen gusto”– se opone al carácter hiperbólico con el que describe al naturalismo y, además, supone una concepción distinta del lenguaje que discrepa, a su vez, con la que tiene de la literatura. Es cierto –como señala Sylvia Molloy– que “Cané resta importancia a su papel como escritor”, sobre todo porque define a su libro como una “charla” y dice que “los cuadros serenos y sonrientes iban apareciendo bajo mi pluma”.³⁸ No obstante, también dice Cané que “la palabra es rebelde” y “la frase pierde la serenidad de su marcha”, como si en ellas estuvieran, de antemano, la violencia y la torpeza, pero también la desmesura, que se quieren evitar y que se detectan, contemporáneamente, en el naturalismo.

En ese punto se produce el desencuentro entre su concepción de la literatura (casual, íntima y sencilla) y la que tiene del lenguaje (disruptivo, rebelde y violento), y en ese punto, también, es donde emerge el estilo. El “estilo” –expresión que tanto le

³⁷ También es posible plantear una confrontación –de contenido y de forma, como diría Cané– entre *De cepa criolla*, su novela inconclusa de 1884, y la primera novela de Cambaceres. La hipótesis de que *De cepa criolla* está motivada por la orientación novelística del primer Cambaceres la formula y desarrolla Sergio Pastormerlo, quien señala que el fracaso de la novela de Cané radica en no haber podido resolver el problema de “impersonalidad” que él mismo anuncia como tal en *Juvenilia* (ver S. Pastormerlo, “*Juvenilia* de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado”, *Cuadernos Angers-La Plata*, año 4, n° 4, Université d’Angers, 2000).

³⁸ Sylvia Molloy, “Una escuela de vida: ‘*Juvenilia*’ de Miguel Cané”, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 133-45. Según se puede observar, Cané se refiere a su libro de manera similar a como había leído la primera novela de Cambaceres cuando, pese a la clara diferencia de tenor, decía que se trataba de una “charla” con sus amigos, tal como lo desarrollé en el primer capítulo.

gusta a Cané y sobre la que se extiende en el artículo que le dedica a Cambaceres cuando publica *Sin rumbo*— radicaría entonces en la resistencia del escritor, siempre guiado por la sencillez, ante las propiedades de la palabra y de la frase. El mal gusto, por el contrario, sería la consecuencia de dejarse arrastrar por esa fuerza del lenguaje y, aún más, intensificarla como lo hacen algunos naturalistas, que convierten, a la “palabra rebelde”, en “palabra soez” y, por esa vía, transforman los “cuadros serenos” en “la crudeza de ciertas escenas”.³⁹ De allí el problema del estilo que afecta a Cambaceres desde la perspectiva de la retórica clásica que maneja Cané, y que lo hace dar un paso más, incluso, que el propio Zola, quien, pese a todo, está en contra de “el desaliño, la vulgaridad de la dicción, la incorrección de la forma” y a favor de buscar “la armonía del período y la ponderación de los miembros de la frase”.⁴⁰

Lo que sigue sin entender Cané es por qué Cambaceres eligió un estilo que se opone a aquel que le sería natural: como si en vez de querer mejorarlo se hubiera propuesto degradarlo. Efectivamente, contra la “naturalidad” a la que aspira Cané, Cambaceres se hizo “naturalista sectario”. Si el apellido, en tanto síntoma de clase, es para Cané —como dice David Viñas— la “culminación del estilo”, Cambaceres viene a quebrar esa causalidad porque elige un estilo literario que no se deriva de su estilo de vida.⁴¹ En ese sentido, el éxito de sus novelas habrá preocupado a un Cané que escribe para sus amigos y no se deja tentar por la publicidad: en ese éxito se cifra un conjunto de lectores que excede al reducido círculo de los conocidos. Aunque Cané no se refiera estrictamente a esta cuestión, es frente a la “tosca sociedad” —que evidentemente se

³⁹ Miguel Cané, “Los libros de Eugenio Cambaceres. A propósito de ‘Sin rumbo’”, *Sud-América*, 30/10/1885 (en Fritzsche, op. cit., pp. 71-81). Cané escribe este artículo después de haber publicado *En viaje* (al que alude Cambaceres en su carta) y *Juvenilia*, y también después del intento fallido de escribir su novela *De cepa criolla*.

⁴⁰ No deja de resultar una ironía que haya sido Cambaceres quien, en una carta que le escribe a Cané comentando favorablemente su libro *En viaje*, concentre sus reparos en ciertos aspectos de la escritura: algunas incorrecciones, repeticiones, galicismos y, sobre todo, “algunos párrafos que habría preferido más livianos y más sueltos” (reproducido en C. Cymmerman, op. cit.).

siente atraída por el naturalismo—, que se yergue el “hombre delicado”. Resuena en estas disquisiciones lo que Oscar Terán ha llamado “retícula ideológica de corte aristocrático”, a partir de la cual podemos organizar la serie que vincula sencillez, buen gusto, armonía, estilo y delicadeza.⁴² Todos esos elementos confluyen en el concepto de “belleza” que maneja Cané y que funciona como divisoria de aguas: quiénes están capacitados para sentir, reconocer y admirar las “cosas bellas” y quiénes no. De ahí que Cané insista en corregir la mirada que posa Cambaceres sobre la realidad:

busca pintar la vida tal como la ve, tal como la sufre, tal como la abomina. La ve mal, amigo, porque no la mira sino de un solo lado, porque sus asperezas, sus groserías, sus bajos fondos, atraen demasiado a sus ojos, sin permitirle levantar la mirada hacia regiones que existen, en las que hay cosas bellas que consuelan, ideas generosas que levantan ilusiones. si Ud. quiere, pero que son una necesidad moral.⁴³

Con su idealismo, Cané practica una divisoria entre arriba/abajo que sirve para distribuir, al mismo tiempo, las diferencias entre gustos, espacios, moral y clases. Mirar hacia arriba no es solamente ponerse por encima de los demás sino ejercer una negación de aquello que está debajo. Cambaceres “ve mal”, dice Cané, porque no está mirando con los ojos previsibles de su clase y porque mira lo que no hay que mirar.

Junto con las declaraciones que hace en el prólogo a la tercera edición de *Potpourri*, es en la carta a Cané de fines de 1883 donde Cambaceres expresa más claramente su concepción del naturalismo y, por ende, de la novela:

Entiendo por naturalismo, estudio de la naturaleza humana, observación hasta los tuétanos. Agarrar un carácter, un alma, registrarla hasta los últimos repliegues, meterle el calador, sacarle todo lo bueno como lo malo, lo puro si es que se encuentra y la podredumbre que encierra, haciéndola mover en el medio donde se agita, a impulsos de los latidos del corazón y no merced a un mecanismo más o menos complicado de *ficelles*, zamparle al público en la escena personajes de carne y hueso en vez de títeres rellenos de paja o de aserraduras, como los que en este

⁴¹ David Viñas, “Cané: miedo y estilo”, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964, pp. 217-30.

⁴² En el pensamiento de Cané, según Terán, “en términos weberianos, predomina una autopercepción menos de clase que de estamento, en tanto categoría que se aparta de conceptos puramente económicos y en cambio remite al ‘honor’ y se refleja en un ‘estilo de vida’” (Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000).

⁴³ Miguel Cané, “Los libros de Eugenio Cambaceres”, *op. cit.*.

momento tiene en exhibición la tienda del Louvre (hay cosas muy bonitas; vaya a verlas), sustituir a la fantasía del poeta o a la habilidad del *faiseur*, la ciencia del observador, hacer en una palabra verdad, verdad hasta la cuja como dice usted.

Esta definición, que evidentemente es la versión personal que Cambaceres hace del naturalismo, estaría más vinculada con las tres siguientes novelas que con *Pot-pourri*, la única que hasta el momento había publicado, porque en las demás –sobre todo las dos últimas– se centraría solamente en un personaje para “registrarlo” con la ayuda del satírico narrador en primera persona o a través del uso del discurso indirecto libre. Insistirá así en una ‘estética del mal gusto’ cuyo reconocimiento como tal depende – como diría Umberto Eco– del juicio de los expertos, a menudo instintivo y derivado de “la reacción indignada ante cualquier manifiesta desproporción, ante cualquier cosa que se manifiesta fuera de lugar”.⁴⁴ Cané, desde su posición aristocrática, se yergue instintivamente frente a lo que considera desproporción en Cambaceres, lo califica de mal gusto y le opone el ‘estilo de la sencillez’. De esta concepción de mal gusto surge una idea que predominará hacia fines de la década y que, paradójicamente, el propio Cambaceres ya esboza en sus primeras novelas: el mal gusto como derivado de la provocación adrede de efectos sentimentales por los cuales quien los goza cree perfeccionar una experiencia artística. Es lo que une, en todo caso, al Cambaceres que le hace dar a su narrador de *Música sentimental* instrucciones a Pablo el *rastaquouère* sobre cómo vestirse y comportarse en París, con el Cané que en *De cepa criolla* destaca la excelencia de los colegios ingleses donde estudia Carlos Narbal, el protagonista, no por la calidad de su educación sino por la medida de su sociabilidad.⁴⁵

⁴⁴ Umberto Eco, “Estructura del mal gusto”, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 83-140 (1965).

⁴⁵ Fuera del género, es lo mismo que une el artículo de costumbres “Don Polidoro” del libro de viajes de Lucio V. López, de 1882, en el que se mofa de las costumbres de los “nuevos ricos” en París, y el relato “Vida moderna” de Wilde, de 1888, que propone el retorno a una vida sencilla y despojada frente al abarrotamiento de *bric-à-brac* de las mansiones modernas.

La instalación de la novela naturalista y las operaciones de la crítica

En 1885, y unos meses después de la publicación en folletín de su propia novela, Martín García Mérou dará otra interpretación de lo que él llama la “leyenda escandalosa” de *Pot-pourri*. Dirá entonces que han sido las heridas narcisistas del “pequeño gremio literario” las que provocaron el escándalo e hicieron que el autor fuera “atacado con saña por la mayoría”. Ese “pequeño gremio literario” encierra, según se desprende de las menciones de García Mérou, al periodismo y a un círculo intelectual (el que comparte los clubes y salones porteños) para los cuales Cambaceres sería —¿a la manera de sus personajes?— un “advenedizo”.⁴⁶ Este diagnóstico, que puede parecer extraño frente a la posición social de Cambaceres o en confrontación con el mismo calificativo de “gentleman” que le otorgaba Cané, es una señal de las modificaciones que se estaban operando en el campo cultural. Tanto la expresión utilizada para nombrar al círculo consagratorio porteño, como la posibilidad de que Cambaceres pueda ser finalmente aceptado como novelista, se explican más por la incipiente pero progresiva autonomización del campo literario que por el hecho del mero reconocimiento entre pares, ahora tranquilizados porque Cambaceres abandonó en *Sin rumbo* a ese molesto narrador en primera persona de sus anteriores novelas. En cualquier caso, es la imbricación de todas estas cuestiones lo que orienta el rumbo de una polémica que encuentra en 1885 un año de corte, en el que se redefinen posiciones respecto del naturalismo, se perfila paralelamente el surgimiento de la figura de un crítico literario independiente y, sobre todo, se propone por primera vez la imagen de Cambaceres como fundador de la novela argentina.

⁴⁶ Las citas de Martín García Mérou pertenecen a “Las novelas de Cambaceres” (op. cit.). Es importante aclarar que García Mérou no participó del primer período de la polémica en torno a Cambaceres (el de asimilación), ya que esos años coincidieron con su estada en el exterior (Venezuela y Colombia) acompañando como secretario a Miguel Cané, quien cumplía allí funciones diplomáticas.

El artículo de García Mérou se publica en el vespertino *Sud-América* que, desde su aparición en 1884, era uno de los principales formadores de opinión pública y cuya política cultural incluía la publicación, en el espacio del folletín, de novelas argentinas escritas especialmente para el diario (como la del propio Mérou). Ajeno a las dos primeras etapas de la polémica, *Sud-América* asume una postura ecléctica respecto de Cambaceres y da lugar en sus páginas, entre fines del 84 y fines del 85, a opiniones encontradas –como había sucedido en *La Nación* a comienzos de la década–, que serán reemplazadas por un discurso unívoco solo cuando la política cultural se vea claramente atravesada por la lógica del mercado, momento en el que el diario obtiene un beneficio económico por el apoyo al novelista. En ese sentido, el interés del artículo de García Mérou es múltiple, porque su posición respecto de Cambaceres debe considerarse, por un lado, en el marco de la prensa (donde resuenan cuestiones que exceden lo literario), y, por otro lado, en función de su propia constitución como referente obligado de la crítica literaria del 80 (llevando a cabo una reorganización del campo cultural que ha sido heredada por buena parte de la crítica del siglo XX).

Con “Las novelas de Cambaceres” García Mérou se convierte en el más importante partidario del escritor y del naturalismo, para lo cual debe revisar –como lo haría en el ensayo sobre Benigno Lugones– las posiciones asumidas en los primeros años de la década:

Hace algunos años, cuando apareció *Nana*, sublevados por el horror de todos esos cuadros que no podía conocer el alma de un adolescente, nuestra pluma indignada protestó contra las tendencias de la nueva escuela. La reflexión y la vida, tanto como la experiencia propia, nos han mostrado más tarde la profunda y desoladora verdad de aquellas pinturas. (p. 79)

Para legitimar una poética que había denostado en su juventud, Mérou apela a una experiencia personal que le sirve como garantía de la verdad de los textos. Como si el romanticismo se vinculara con las idealizaciones propias de una juventud en la que la

experiencia vital escasea y el naturalismo con el conocimiento de primera mano de la realidad, García Mérou modifica radicalmente su apuesta estética con el aval de una madurez que redundará en su confiabilidad como crítico. A lo largo del artículo, Mérou explica a su manera las diferencias entre naturalismo y realismo, demuestra por qué Cambaceres es el escritor más exitoso de la Argentina, describe el medio y el lenguaje recreados en sus novelas y revela finalmente que un “noble y elevado” propósito didáctico guía su obra. Para leer a Cambaceres, su premisa es indiscutible: “no basta, pues, el escándalo para justificar un éxito y popularizar un autor”. En este intento de clausura de la polémica, Mérou liquida dos de sus aspectos fundamentales: la lectura en clave de *Pot-pourri* y la lectura pornográfica de *Música sentimental*.

No son, sin embargo, las propias características del naturalismo las que usa García Mérou al discutir la calificación de Cambaceres como escritor de novelas inmorales, sino la diferencia entre sus libros y “los libros de medio pelaje, que revelan los misterios de la alcoba y el tocador, esas glorificaciones infectas del sexo omnipotente o esos cuadros de crudo colorido en que se despedaza la honra y se prostituye el hogar”. Para establecer definitivamente esa diferencia, Mérou incluye a Cambaceres en una serie de autores similar a la que arma Zola, con el mismo propósito, en su ensayo sobre la moral en la literatura, pero lo hace eligiendo otros libros (con lo cual retorna la concepción moralista de la literatura que pretende criticar). Así, Cambaceres queda asociado al Bocaccio que pinta la peste de Florencia (y no al mero cuento libertino de *El Decamerón*), al Rabelais de las publicaciones eruditas (y no a *Gargantúa y Pantagruel*) y al Daudet de *Le Nabab* (donde encuentra un referente contemporáneo en el interior del género). Complementariamente, y ahora sí para subrayar la vertiente moralizadora y ya no la calidad literaria de los textos, recupera la oposición entre el naturalismo —en la versión *light* que de él ofrece— y el romanticismo —

en su versión sentimental más convencional— que, a esa altura, ya estaba superada: “la lección moral resalta más del seno de aquellos males que nos aterran, que de las insulsas moralejas de los novelistas al uso de las hijas de familia”.

De este modo, García Mérou sostiene, en 1885, que “el autor de los *Silbidos de un vago* ha fundado entre nosotros la novela nacional contemporánea”. Ahora bien: ¿por qué considerarlo el fundador de la novela nacional si en sus textos se evidencia la imperfección de la forma y se narran escenas que resultan prescindibles? Más allá de estos reparos, lo que Mérou considera es que Cambaceres ha descubierto un *medio* y un *idioma* genuinamente nacionales. En ese sentido, es la aparición de *Sin rumbo* —en la cual destaca sus elementos costumbristas— lo que le permite liquidar los puntos clave de la polémica, poner retroactivamente a la primera novela de Cambaceres en un lugar fundacional, y recuperar así, al mismo tiempo, el sentido original de la trillada ‘metáfora del cirujano’, quien de nuevo “revuelve con las pinzas la herida recién abierta, hasta extraer el plomo y las esquirlas incrustadas en la carne viva”.

Por otra parte, si lo novedoso de las novelas de Cambaceres es que son “una copia exacta de la realidad”, su mérito es aún mayor porque, no obstante, presentan con las de Zola una importante diferencia: en ellas no se realiza la aplicación del método científico. Es el “principio fisiológico de la herencia” que rige al zolaísmo lo que García Mérou no encuentra en las novelas de Cambaceres (habría que esperar a *En la sangre* para que este principio integrara el repertorio de elementos característicos de la novela nacional). El registro de los postulados científicistas como diferencia entre la novela europea y la argentina no es menor: no es allí donde se busca la articulación ficcional de lo nacional, aunque por entonces la ciencia ya provea un discurso y un conjunto de hipótesis al que, asistemáticamente todavía, la novela acude para construir sus representaciones. En todo caso, es mayor el uso de las metáforas científicistas para

calificar a los textos que su uso como soporte teórico de la narración. En cambio, es en los temas, la lengua, la relación con lo real, es decir en aquello que se considera más específicamente ‘literario’, donde se trata de pensar y de buscar una novela nacional que, para su constitución, necesita diferenciarse de otros discursos.

Al tomar partido por Cambaceres –frente al “pequeño gremio literario” del que ciertamente él también forma parte–, García Mérou construye esa “posición independiente” (en la cual se verá con posterioridad la incipiente autonomía de la crítica), para lo cual el crítico realiza una alianza con el novelista que, a su vez, ha conquistado “por sus propios méritos” un lugar en la literatura nacional. Esta relación se sella, en el ámbito privado, con la carta de agradecimiento de Cambaceres a quien ha comprendido cuál es “el rol y la misión de la crítica” y, públicamente, con la reseña que haría en ocasión de la aparición en libro de *Ley social* –hecho notable si tenemos en cuenta que Cambaceres no hacía contribuciones periodísticas de esta índole–, la cual termina de manera contundente:

Ley social tiene su puesto designado, un puesto de honor en nuestra literatura embrionaria. Su autor, talento incuestionable, luminoso, sólido, es uno de los escritores argentinos llamados a quebrar la escarcha de la indiferencia pública en esta bendita tierra donde tan poco se lee y donde tantas otras cosas peores se hacen.⁴⁷

La relación intelectual que García Mérou impulsa con Cambaceres es un punto de viraje en la polémica y es también el final de una historia frustrante en la búsqueda de una novela y un novelista nacionales.

Para comprender los vaivenes de esa búsqueda, hay que remontarse solo un año atrás y recomponer un contexto en el que la aparición de ciertas novelas se vincula con las condiciones de publicación y con las reseñas que de ellas se hacen. En ese marco, “Las novelas de Cambaceres” es la culminación y cierre, en diciembre de 1885, de una

serie de tres ensayos de crítica literaria escritos todos en enero de ese mismo año (y puestos, en el libro del 86, después de otro artículo dedicado a las novelas: el de los “dramas policiales” de Eduardo Gutiérrez de 1881). Se trata de las reseñas a *¿Inocentes o culpables?* de Juan Antonio Argerich, *La gran aldea* de Lucio V. López y *Fruto vedado* de Paul Groussac, publicados los tres a lo largo de 1884, y los últimos dos, antes que en libro, en el folletín del *Sud-América*, diario cuya redacción integraban sus autores.⁴⁸ En esos tres artículos –cuya sistematicidad no implica necesariamente una coherencia estética o argumentativa–, no me importa tanto ver los consabidos mecanismos de consagración –que el mismo Mérou criticaría después al hablar de Cambaceres– sino registrar los supuestos y concepciones literarias a partir de las cuales poder caracterizar una especie de modelo y de programa para la constitución de una novela nacional. Y ‘nacional’ significa aquí un repertorio de temas y un estilo, así como una diferencia –ambigua y hasta contradictoria– con los modelos extranjeros, especialmente el de Zola. Esta última diferencia no es menor desde el momento en que ‘lo nacional’ siempre se define, en las reseñas de Mérou, en relación con la literatura francesa y prescindiendo de toda remisión a la literatura argentina anterior.

La primera de las reseñas de ese enero de 1885 es la que García Mérou escribe sobre *¿Inocentes o culpables?*, la novela de 1884 que Argerich redacta en contra del ingreso de inmigrantes, particularmente italianos, a la Argentina: “Era un deber de buen gusto y hasta un deber moral, levantar a este libro del silencio en que ha caído para mostrar a su autor sus graves deficiencias y sus frecuentes errores”, dice Mérou

⁴⁷ Eugenio Cambaceres, “García Mérou”. *Sud-América*, 28/12/1885 (reproducida en C. Cymerman, op. cit., pp. 86-8.)

⁴⁸ *¿Inocentes o culpables?* narra la historia de una familia de inmigrantes, su ascenso social y su declinio, a través de dos generaciones; *La gran aldea* cuenta la vida de un joven desde que queda huérfano en su niñez, durante los años 60, hasta su juventud, a comienzos de los 80; *Fruto vedado* es la historia de un joven francés que, tras muchos esfuerzos, logra hacer fortuna en la Argentina, y narra sus desgraciados amores con dos hermanas de la alta sociedad entrerriana, que culminan en un viaje a París. También el propio García Mérou publica en el diario *Sud-América* su novela *Ley social*, con el título *Marcos*, entre el 25 de abril y el 12 de mayo de 1885.

acercándose a los pruritos de Miguel Cané.⁴⁹ Si la objeción principal radica en que la promesa de elaborar narrativamente los postulados naturalistas enunciados en el prólogo ha fallado, por detrás de esa crítica literaria García Mérou diseña una crítica social, a través de la cual intenta subrayar las separaciones entre los distintos grupos sociales que en la novela parecen juntarse promiscuamente: la familia de inmigrantes y la clase alta que detenta el poder político. La “falsedad”, la falta de verosimilitud del planteo de Argerich, parece estar no tanto en una narración que prescinde a todas luces de la lógica temporal del ‘mientras tanto’ propia del género y que carece de toda capacidad para desarrollar coherentemente un argumento, sino en una trama basada en los contactos entre dos sectores sociales inconciliables:

No es porque la echemos de aristocráticos, aunque en realidad lo seamos –llega a decir García Mérou–, ni porque entre nosotros las clases estén divididas por abismos infranqueables; pero, así y todo, hay diferencias que nada salva, y estas son las de la educación.⁵⁰

Con su objeción, García Mérou apela a una especie de ‘aristocracia de la educación’ que funciona como una nueva, aunque incipiente, alternativa para ratificar las diferencias de origen, que no solo están dejando de corresponderse con las diferencias económicas sino que estas ocultan o subvierten. Frente a la indiferenciación social que intentarán conjurar algunas novelas de fines de la década y particularmente las novelas de los 90, García Mérou no apela, como Argerich, al argumento científicista de la herencia y el medio, sino al argumento cultural de la “aristocracia de la educación”, con el cual impugna el diseño y la disposición de los personajes de *¿Inocentes o culpables?*.

⁴⁹ M. García Mérou, “Inocentes o culpables”, *Libros y autores*, op. cit., pp. 25-37. Lichtblau cita otras tres reseñas al libro de Argerich: “Inocentes o culpables” (s/a, *La Patria Argentina*, 22/6/84), “Inocentes o culpables” (s/a, *La Ilustración Argentina*, 10/7/84) y “La Novela en el Plata –Inocentes o culpables” (Juan Santos, *La Prensa*, 1/3/85). Cabe pensar, frente a la cantidad de reseñas publicadas sobre la novela, que el silencio al que se refiere García Mérou remite a que no haya sido comentada por los diarios más importantes del momento.

⁵⁰ M. García Mérou, “Inocentes o culpables”, *Libros y autores*, op. cit., pp. 32-3.

Ahora bien: es precisamente esta disidencia central que plantea la reseña respecto de la novela, la que ilumina de manera indirecta una zona de acuerdo: ya por la vía de la educación o por la vía del determinismo hereditario y la inferioridad racial, García Mérou y Argerich denuncian –con mayor o menor sutileza– los peligros de la mezcla social. ¿Qué es lo que hace, entonces, que el crítico rechace de plano la novela? Más allá de una cuestión de estilo y de la “calculada abyección” y “las crudezas” del lenguaje –que no le impedirían defender en *Sin rumbo* el uso de una palabra “que en aquel sitio nos parece real y ennoblecida”⁵¹ García Mérou critica el modo en que se presentan, novelísticamente, las posibilidades de esa mezcla. Porque aunque sostenga que lo que la novela muestra es imposible, el supuesto pedagógico sigue funcionando y la potencialidad ejemplarizadora del relato no ha desaparecido. Con ese supuesto, *¿Inocentes o culpables?* despliega un conjunto de posibilidades de cómo una familia de inmigrantes logra mezclarse en la sociedad pese a sus divisiones: conquistar a un político, mudarse a un barrio elegante, hacerse amigo de los vecinos, comprometerse con una joven de buena familia, o ir al prostíbulo donde, ahí sí, todos son iguales... ¿Puede integrar el corpus en formación de la novela nacional un texto en el que la alta sociedad porteña se presente, no por oposición, sino como reflejo de las relaciones personales y sociales que establece con una familia definida por un origen extranjero devaluado? Si el naturalismo asumido por Argerich hace posible, por sus mismos postulados, este tipo de representación, se trata o bien de oponerse al naturalismo o bien de diferenciar de él a la propuesta de Argerich. Sin decidirse por ninguna de las dos opciones, García Mérou incluirá a la novela, considerando su desarrollo, en un “romanticismo del mal”, a la vez que propondrá una versión suavizada de la poética de

⁵¹ Evidentemente, se refiere a la famosa frase “Vida perra, puta...” (M. García Mérou, “Las novelas de Cambaceres”, op. cit., p. 87).

Zola en nombre de una verosimilitud basada en una imagen *ad-hoc* de la sociedad argentina:

No es que cubramos de flores las llagas del vicio y la corrupción; no es que ignoremos que en la sociedad actual abundan los criminales y las enfermedades morales de toda especie. Pero cuando un autor pinta esos males, lo menos que tenemos derecho de exigir es que sus retratos sean exactos, que sus tipos sean verdaderos. Lo contrario es buscar un éxito vituperable en la curiosidad y en el cinismo de cuadros pornográficos de un género falso y violento.⁵²

En contraste con la fuerte crítica al libro de Argerich, en la que indirectamente se recurre al argumento pornográfico, las reseñas a *Fruto Vedado* y a *La gran aldea* anuncian la promesa de una verdadera novela nacional. El ejemplo de Paul Groussac es en particular apropiado porque le sirve a Mérou para mostrar cómo, justamente un francés, escapa a la influencia directa de Zola:

Él ha dado con su novela una fuerte y –¡ojalá lo fuera!– provechosa lección a los jóvenes escritores que, deslumbrados por las cien ediciones de *Nana*, atraídos por un vértigo irresistible a la imitación de un sistema literario tan discutido, tan atacado, que tanto ruido hace en el mundo, desean salir a la superficie y rodear su nombre de aclamaciones o silbidos, con tal de hacerlo sonar bien alto por medio del escándalo, que para ellos está representado en el naturalismo. La lectura de *Fruto Vedado* será provechosa, por ejemplo, al estimable autor de *Inocentes o culpables* y no decimos al de *Música sentimental*, porque este tiene un puesto especial que ya le señalaremos y además está lejos de llegar a los extremos del primero.⁵³

Lo argentino no requiere como condición la nacionalidad del autor sino la elección de un tema (esto es: en *Fruto vedado*, la sociedad argentina no se mezcla con los italianos sino con franceses) y un estilo (no ‘naturalista’ sino “natural”) apropiados a sus características antes que a las modas extranjeras: lo nacional, en García Mérou, es presentado, antes que como reflejo o construcción de la realidad, como tautología. Convertido en ejemplo para los jóvenes novelistas –cuyo afán de figuración anularía las

⁵² G. Mérou, op. cit., pp. 20-30. ¿Cuáles son esos “cuadros pornográficos”? Presumiblemente, desde la perspectiva de García Mérou, pueden serlo tanto las escenas de prostíbulo protagonizadas por José, el hijo del inmigrante italiano, como la escena de la noche de bodas de sus padres o la descripción (¿la primera en la Argentina?) de una escena de parto. En una novela que apenas resiste una lectura actual y que presenta innumerables problemas narrativos, quizás sean estos, justamente, los únicos momentos que, por su ‘naturalismo’, vale la pena reconsiderar.

diferencias entre el aplauso y el “silbido”–, Groussac resulta, dentro del panorama argentino, la contracara de Argerich. A su vez, en el contexto internacional García Mérou lo comparará con Alphonse Daudet (por sus “deliciosas novelas”) y, a través de este, con Dickens (por un realismo “que nos conmueve”). También de la mano de Dickens elogiará –pese a criticar la excesiva acumulación temática de la novela– *La Gran Aldea* de Lucio López, por sus “cuadros de costumbres” y su “verbosidad humorística y burlona”.⁵⁴ Ahora bien: en ese mapa de novelas consagradas que diseña García Mérou a partir de la oposición entre Groussac y Argerich, hay una referencia a Cambaceres que puede leerse, retrospectivamente, como un anuncio del estudio al que lo somete a fines de ese mismo año (“este tiene un puesto especial que ya le señalaremos”). Sin embargo, cuando en la misma reseña a *Fruto Vedado* amplie el panorama de la literatura argentina, se saltará a Cambaceres:

Novela argentina, pues está inspirada por nuestra naturaleza, nuestras costumbres, nuestra vida política y social, novela sana en el fondo, *Fruto Vedado* parece anunciar con los últimos libros de Cané y *La Gran Aldea* de López una época fecunda para nuestra naciente literatura.⁵⁵

La colocación ambigua de Cambaceres en el mapa literario de Mérou reaparece también en la reseña al libro de López donde vuelve a aludir a él, pero esta vez para legitimar un éxito del que los hipócritas lectores no quieren hacerse cargo.⁵⁶ En definitiva, si de algún lugar queda afuera Cambaceres es de la serie de “novelas sanas”. Para Mérou, sus

⁵³ M. García Mérou, “Fruto vedado”, *Libros y autores*, op. cit., pp. 46-7.

⁵⁴ M. García Mérou, “La Gran Aldea”, *ibidem*, pp. 57-70. Vale la pena aclarar que ninguna de las dos novelas, y especialmente la de Groussac, se parece a las de Dickens.

⁵⁵ M. García Mérou, “Fruto Vedado”, *ibidem*, p. 56. La mención a los últimos libros de Cané, es decir *En viaje* y *Juvenilia*, pone a las novelas en relación con otros géneros (el libro de viajes y las memorias), y subraya tanto las opciones de recorte temático como los distintos vínculos posibles entre lo nacional y lo europeo.

⁵⁶ “Aparece *Nana* y los lectores pudibundos despachan en tres días algunos miles de ejemplares; naturalmente, nadie confiesa que lo ha leído, todos se hacen cruces al oír el nombre de Zola. Más tarde, un escritor argentino lanza a la circulación una obra cruda y violenta, y, aunque las primeras ediciones desaparecen en un relámpago, el clamor en contra de ella es universal.” (p. 65). “¿Cuál es el secreto del éxito de un libro tan inmoral?”, había preguntado en 1880 el comentarista de *Nana*. Demostrar que esa inmoralidad no existe en el libro de Cambaceres, parece responder ahora García Mérou.

libros no son “enfermos” –como para Goyena o Cané– pero, de hecho, tampoco llegan a ser “sanos”. ¿Cómo podrían serlo si su “pintura de la realidad” no deja de estar mediada por la ficción? En ese punto, que ofrece las mayores resistencias de lectura para sus contemporáneos, se concentra, en la perspectiva de García Mérou, el poder de la imaginación, solo que despojado de su carga romántica: “ante los ojos de su imaginación todos los objetos se deforman y afean”.

Entre enero de 1885, mes en el que escribe estas tres reseñas, y diciembre de ese año, cuando escriba “Las novelas Cambaceres”, se habrá publicado *Sin rumbo*, novela que resuelve la ecuación entre una estética contemporánea y una temática y un lenguaje nacionales. Tras identificar en las dos primeras novelas ciertos elementos, sobre todo descriptivos, asociados a un realismo costumbrista, *Sin rumbo* le ofrece a Mérou –por su temática y su ambientación– la posibilidad de encontrar más claramente la vertiente ruralista que le interesa como característica de lo nacional. *Sin rumbo* –y con él los otros textos de Cambaceres– se distancia así de los “extremos” de la novela de Argerich y de las “novelas sanas” del 80, creando un novedoso espacio novelístico que se define por la “originalidad” (“estilo especial”, “vocabulario nuevo”). La poética del “buen gusto” – que había llevado a Mérou a criticar *¿Inocentes o culpables?*– retorna con una carga distinta a la del convencional espiritualismo de Cané: el “buen gusto” radica en el “talento” para extraer la belleza de la descripción realista de escenas “propias” y “naturales” sin caer nunca en lo “vulgar”.⁵⁷

Si el mérito que encuentra García Mérou en la descripción del *medio* que hace Cambaceres está expresado en fórmulas generales y más bien abstractas, cuando se detiene en el uso novedoso de la lengua es más específico. Por un lado, ese uso novedoso le permite a Mérou canalizar a través del lenguaje la relación entre una

estética moderna (o mejor: *à la page*) y un tema nacional. Por otro lado, se trata de un “lenguaje pintoresco” que corrige el mayor defecto que detectaba en la novela de Groussac, en la cual los problemas de la frase eran adjudicados a ese “prurito argentino de escribir en una jerga fantástica y caprichosa, como si no fuera posible armonizar en un estilo gracioso y rápido, la grandilocuencia de la lengua de Cervantes y la facilidad y elegancia del idioma de Montaigne y de Pascal”. Como dice en “Las novelas de Cambaceres”, este usa, para escribir, el “verdadero *slang* porteño”. Ese *slang* porteño está hecho tanto de coloquialismos como de “la jerga de los paisanos” y “el *argot* semi-francés, semi-indígena de la clase elevada”.⁵⁸ Así como a través del recorte temático propuesto en las novelas la descripción del medio propiamente argentino debía adecuarse a un despliegue de relaciones sociales que fuera “verosímil”, las diferencias sociales se procesan culturalmente a través de un lenguaje en el que la “clase elevada” se apropia de todas las lenguas (las más altas y las más bajas) y, en ese *semi-*, encuentra la distinción que la convierte en representante de lo nacional.

La instalación de la novela naturalista y los recursos del “mercado”

⁵⁷ De hecho, lo que Cané no puede encontrar en *Sin rumbo* es la descripción ruralista: “pasa indiferente ante la esquila, la hierra u otra escena de campo rebotante de colorido. Las cosas pintorescas parecen no atraerlo” (M. Cané, “Las novelas de Cambaceres”, op. cit.).

⁵⁸ Marta Cisneros ha realizado un relevamiento de los distintos tipos de expresiones y términos que ingresan en *Pot-pourri*: además de locuciones, frases figuradas y refranes, hay argentinismos, americanismos, términos campestres, neologismos, términos lunfardos e interjecciones familiares. Ver M. Cisneros, “Según decimos en criollo...” (*Un “pot pourri” de Eugenio Cambaceres*), Río Cuarto, Editorial de la Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto, 2000. Resulta iluminador de las diferentes versiones que pueden realizarse del naturalismo, confrontar el uso de la lengua de Cambaceres con el de Antonio Argerich en *¿Inocentes o culpables?*, quien en una nota al pie de la novela es bien explícito acerca de los límites de la representación realista: “Al preparar los materiales para esta obra había recogido con gran trabajo una infinidad de expresiones peculiares al modo de hablar de los personajes que en ella actúan; pero luego he desistido de ponerlas en boca de los mismos como fue mi primer propósito, porque después de reflexionarlo he visto que no había objeto en hacerlo así, comprendiendo que es uno de los deberes del escritor respetar el idioma en que escribe para instruir de esta manera a las masas incultas. Así, puedo decir que he traducido el dialecto de Daggiore y que no volverán a verse en labios de Amalia palabras que solo usan las clases exentas de instrucción [...]” (A. Argerich, *¿Inocentes o culpables?*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984).

Seguramente con curiosidad, los lectores del diario *Sud-América* habrán leído, el 29 de octubre de 1885, el anticipo de los capítulos 39 y 40 de *Sin rumbo* y, al día siguiente, los tres que publica, también como adelanto, *La Crónica*.⁵⁹ Es que la modificaciones operadas por la crítica respecto de las novelas de Cambaceres y el naturalismo se conjugan con un factor cada vez más importante para abordar la constitución y emergencia del género en los 80: la prensa y su papel en el también emergente mercado de bienes culturales. Cambaceres, que a diferencia de otros escritores se había mantenido al margen de las demandas y los favores de la prensa, instaaura con ella un importante vínculo cuando algunos capítulos de *Sin rumbo*, su nueva novela, aparecen publicados en los diarios días antes de la distribución del libro.

La nota que anuncia la reproducción de los capítulos en el *Sud-América* como “La novedad del día” no funciona solo de marco de referencia para los lectores, sino que es, al mismo tiempo, una relectura de la novela anterior de Cambaceres, *Música sentimental*, y una guía que orienta el modo de leer el nuevo texto:

Cambaceres se ha impuesto por su peso original, incorrecto y realista o *verista*, como dicen con exactitud los italianos; se ha impuesto con la verdad amarga, exhibida crudamente, sin esos velos que dificultan la visión y a veces excitan curiosidades malsanas.

Todos los que han leído *Música sentimental* recuerdan todavía con un estrechamiento involuntario las páginas terribles en que se sigue la marcha de la enfermedad repugnante del protagonista; nadie ha olvidado la amorosa abnegación de una mujer perdida, engrandecida y purificada por su primera pasión.

Sin rumbo es una etapa más en esta marcha ascendente del distinguido autor, cuya atracción poderosa se explica, porque escribe con verdad, cosas *vividas*.

Sud-América se honra hoy en publicar uno de sus más bellos capítulos, —página soberbiamente hecha, contando la enfermedad de una niña atacada de CRUP y las afligentes angustias de su padre, un calavera descreído que se ha refugiado en el cariño santo de su hija, despreciando las bajas pasiones y las miserias humanas que le repugnaban en el mundo.⁶⁰

Más allá de la diferencia entre el registro de la crítica y el registro periodístico (que pasa sobre todo por el tono), hay entre los dos discursos tanto algunas discrepancias como

⁵⁹ Agradezco a Claudia Roman la colaboración en el relevamiento del diario *La Crónica* que llevé a cabo para la redacción de este capítulo.

ciertas continuidades. Por lo pronto, García Mérou y *Sud-América* coinciden en distinguir a Cambaceres por su originalidad, que ambos vinculan, por un lado, a una verdad exhibida “crudamente”, y, por otro, a lo que llaman “incorrecto”. Lo “incorrecto” es el modo de calificar aquello que no saben leer y que aún no tiene nombre: la forma, la organización narrativa, la estructura de la frase; es decir: todo aquello que hace, de lo novedoso, un estilo moderno.⁶¹ En cuanto al contenido de las historias narradas, el crítico y el diario eligen centrarse en el momento de expiación o purificación de los protagonistas. Solo que la nota periodística, como si pasara el argumento por un tamiz melodramático y reforzara así la zona moralizadora, hace un tendencioso resumen de las novelas que, confrontado con la lectura de los libros, apenas coincide tangencialmente con ellos. Ligado al éxito entre el público por el retrato tan verdadero como emotivo de los personajes –y ya no por curiosidades malsanas o indecentes–, el argumento de *Música sentimental* funciona como estímulo para captar a los potenciales lectores de la nueva novela. En esa misma línea, la presentación del argumento de *Sin rumbo* complementa tendenciosamente los capítulos elegidos como anticipo: resumida la historia en la relación entre el “calavera descreído” y el “cariño santo de su hija”, el filón pesimista queda ampliamente compensado por la vertiente sentimental.

Mientras los avisos publicitarios que están saliendo por esos días en el mismo diario califican a *Sin rumbo* de “novela naturalista y de costumbres locales”, la nota se cuida muy bien de usar el término ‘naturalista’ y propone a cambio la calificación de “verista”, con la cual se pone de relieve el mismo aspecto realista pero sin apelar a las

⁶⁰ *Sud-América*, 29/10/1885.

⁶¹ En “Las novelas de Cambaceres”, decía García Mérou: “su estilo carece de las inflexiones artísticas”, “le falta la delicadeza sencilla, el período cadencioso” (op. cit.).

denominaciones vinculadas con la polémica.⁶² Así, el diario proporciona un nuevo marco de lectura para las novelas de Cambaceres que concilia los diversos intereses del público, a la par que el anuncio publicitario apunta claramente a la captación de dos tipos distintos de lectores (el de la “novela naturalista” –¿el de las “curiosidades malsanas”?– y el de las “costumbres locales” –¿las que no llegan a los “extremos”?–), de un modo que advierte, paradójicamente, el grado de asimilación o superposición que, a través de sus zonas descriptivas, se realiza entre naturalismo y costumbrismo.

Al recuperar la instancia en la que *Sin rumbo* se vincula con la prensa, la discrepancia entre la reseña de Miguel Cané y la de Martín García Mérou es aún más difícil de explicar: publicadas ambas en *Sud-América*, la de Cané sale al día siguiente del anticipo de la novela y la de Mérou recién dos meses después. La de Cané se opone decididamente a la lectura realizada por el diario, mientras la de Mérou se alinea con ella. En ese sentido –y descartada por insuficiente una explicación en término de preferencias exclusivamente personales–, lo que se pone de manifiesto es la elección de la polémica como estrategia preponderante de captación del público. Es decir: frente a la posibilidad de promocionar el anticipo con reseñas favorables sobre el texto, *Sud-América* prefiere fomentar la inclusión de juicios críticos encontrados que, si bien no discuten explícitamente entre sí, ingresan en un debate que viene recorriendo la década. Así, a la polémica –recurso privilegiado del periodismo de opinión decimonónico– se le suman los recursos vinculados con la modernización de la prensa hacia el fin de siglo, como el adelanto de novedades literarias y el aviso publicitario (tácticas editoriales que en la actualidad sostienen a los suplementos culturales y llegan incluso a definir su política cultural). Este proceso de modernización va acompañado de la conformación de

⁶² El 31 de octubre, por ejemplo, hay un aviso de la casa editora de Félix Lajouane en el que se anuncia la publicación de la novela para el 1 de noviembre (*Sud-América*, sábado 31/10/1885, p. 2, col. 5). Según datos de Cymerman, en aproximadamente veinte días se agotan 3000 ejemplares y sale una segunda edición (C. Cymerman, op. cit.).

un mercado de bienes culturales, en el cual la alianza económico-cultural entre la prensa y los editores supera la tradicional relación entre la prensa y el autor o entre el editor y el autor. El provecho de esta alianza es, desde ya, doble: para la prensa es un modo de aumentar su público y para el editor (y el autor) de promocionar la venta del libro.⁶³

Un caso extremo de esta estrategia de la prensa es, justamente, el anticipo de *Sin Rumbo* que hace el diario *La Crónica*: sale un día después del adelanto de *Sud-América* y se trata, insólitamente, del final de la novela. El fragmento publicado, que abarca los tres últimos capítulos, se inserta en este caso –y a diferencia de como lo hace en *Sud-América*– sin ningún tipo de marco aclaratorio. Ya sea porque el nombre del autor resultaba suficiente, porque la polémica alrededor de la novela ofrecía un contexto propicio para su aparición o por el hecho de haber habido un anticipo en otro diario el día anterior, no hay una introducción ni a la historia ni a su protagonista: se lo presenta simplemente como “Sin rumbo/último cuadro”.⁶⁴ La elección de los capítulos es, a la vez, sintomática y provocativa. Con la publicación del final de la historia, el diario hace caso omiso de la intriga novelesca (o la invierte y, centrando el interés en el desarrollo y no en el desenlace, convierte a la novela en un largo *flash-back*), y estimula la curiosidad del lector con el escándalo, ya que anticipa una de las escenas más discutidas

⁶³ Esta relación tiene variantes contradictorias: por un lado, las obvias diferencias entre publicar adelantos de libros y publicar folletines no hacen que, por varias décadas, ambas modalidades dejen de convivir en un mismo diario; por otro lado, advertir la conveniencia de aliarse con casas editoriales hará que muchos diarios se conviertan en editores y comercializadores de libros, al mismo tiempo que el editor moderno se caracteriza por dejar de ser librero. Junto con esto, hay que considerar los cambios vinculados con la regulación de los derechos de autor, que se pondrán en suspenso en 1886. Para una somera descripción de la transformación de la figura de editor que se empieza a producir en la década de 1870, ver Alejandro Eujanián, “La cultura: público, autores y editores”, en *Liberalismo, estado y orden burgués*, Marta Bonaudo dir., *Nueva Historia Argentina*, t. IV, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 545-605. Para un relevamiento de ciertos aspectos generales en la conformación de un mercado de bienes culturales en la Argentina, ver Jorge B. Rivera, “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)”, en *Historia de la literatura argentina*, t. 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 313-36.

⁶⁴ En principio, no hay tampoco los días previos a este adelanto ninguna alusión a *Sin rumbo*. Hay sí, al día siguiente, una breve noticia de la inminente aparición del libro: “El primero de noviembre aparece el nuevo libro de Eugenio Cambaceres. *Sin rumbo*. *Sin rumbo* abre un nuevo y ancho rumbo en la literatura nacional, marcando el que deben seguir los que se entregan al cultivo de las letras entre nosotros” (“Notas risueñas”, *La Crónica*, 31/10/1885).

en su momento por la crítica, la del suicidio del protagonista clavándose un cuchillo en el vientre. En relación con el otro adelanto de *Sin rumbo* en la prensa, por lo tanto, *La Crónica* hace todo lo contrario: omite el marco de lectura, transcribe el final (de la novela pero también de la secuencia presentada en el *Sud-América*) y atrae a los lectores poniendo de relieve las “crudezas” de la historia.

Esta actitud, que parece una provocación a todas las convenciones, encuentra su límite, sin embargo, en el mismo texto que se da a conocer. Al transcribir los capítulos, el diario produce algunas alteraciones textuales que son mínimas pero significativas. Así, en una de las expresiones más fuertes y polémicas de la novela, la frase que pronuncia el protagonista antes de suicidarse, se realiza una censura: en la transcripción de “vida perra, puta” se omite el calificativo final, que queda sugerido por los puntos suspensivos (“vida perra, ...”). En el mismo orden de variantes, el suicidio del protagonista –quien se clava en el vientre un cuchillo de caza– no provoca “un chorro de sangre y excrementos” sino solo “un chorro de sangre”.⁶⁵ Los cambios son del orden del lenguaje: sin alterar la historia, la omisión de la palabra y del detalle repone indirectamente el problema de la moral, ya no tanto en la literatura, sino en el medio masivo de comunicación, donde asume la connotación de la decencia o la indecencia. En ese sentido, la ficción ha ganado un terreno de límites más flexibles en relación con la moral que aquel en que se mueve la prensa. Fuera del libro y en el interior del periódico, pero a modo de anticipo, la novela es sometida a la lógica de la “decencia pública”.⁶⁶

⁶⁵ La tercera variante podría atribuirse a una simple errata, aunque aun así no deje de ser significativa: el periódico publica la descripción del cuchillo de caza como “un objeto precioso” mientras en el libro se lee “un objeto de precio” (ver *La Crónica*, 30/10/1885, p. 1, col. 2 y 3).

⁶⁶ Un caso similar, pero explicitado por el mismo diario, se encuentra también en *La Crónica*, cuando en 1884 hace un adelanto de *¿Inocentes o culpables?*, la novela de Argüich: “Hemos publicado algunos fragmentos de ella, en verdad no nos ha sido posible publicar más del libro sin necesidad de alterarlo, lo que no es permitido, y bueno es que el autor tome nota de este pequeño incidente, que alguna significación tiene por cierto.” (“El libro del día. Inocentes o culpables? Novela naturalista”, *La Crónica*, 21/6/1884, p. 1, cols. 2-3). Como puede verse, esa vez el diario decidió no modificar el texto, a diferencia

La presencia de los capítulos de *Sin rumbo* en *La Crónica* no solo sorprende por el modo como aparecen, sino porque es en *La Crónica* donde, al mismo tiempo y desde hace casi dos años, están saliendo publicados los folletines populares de Eduardo Gutiérrez. Esta yuxtaposición, lejos de ser una simple coincidencia o una contradicción, pone de manifiesto el tipo de contactos que posibilita el espacio de la prensa y, en ese sentido, no se trata de una yuxtaposición basada en una concepción específica de la cultura y la literatura sino de la lógica propia de lo periodístico. Este encuentro de una novela de Cambaceres y una novela de Gutiérrez en *La Crónica* ofrece algunos elementos para pensar el nuevo marco polémico que rodea la aparición de *Sin rumbo*.

En ese momento, el folletín de Gutiérrez que se está publicando es *Carlo Lanza*, donde se cuenta la historia de un italiano que se dedica a estafar a los inmigrantes en Buenos Aires.⁶⁷ Como telón de fondo se presenta la relación de Lanza con los curatos de campaña, que funcionan como una red para la estafa; con la archidiócesis de Buenos Aires, que sirve como garantía de la actividad bancaria del italiano, y con los nuncios apostólicos, que llevan una doble vida gracias a su complicidad. Más todavía: como testimonio fundamental de la relación entre la verdad y lo novelesco propia de las novelas de Gutiérrez, aparece nombrado reiteradamente Monseñor Aneiros, quien por entonces es el arzobispo de Buenos Aires, o sea la cabeza del poder eclesiástico.⁶⁸ La

de lo que sí se observa al cotejar los capítulos de *Sin rumbo* con su transcripción en *La Crónica*. Ahora bien: si la alteración no está permitida, o bien el diario comete una infracción o bien obtiene el permiso del autor y/o el editor de la novela para modificar el texto.

⁶⁷ *Carlo Lanza -episodios curiosos* se publicó en folletín entre el 8 de junio y el 20 de diciembre de 1885. Con su aparición, dos novelas de Eduardo Gutiérrez ocupan simultáneamente el espacio del folletín en *La Crónica*: la de los inmigrantes y extranjeros italianos (*Carlo Lanza*) y la de los gauchos (*Pastor Luna*). Pero es el folletín con italianos el que desplaza a la segunda página del diario al folletín con gauchos, que termina de publicarse el 19 de junio de 1885.

⁶⁸ Ya en *Carlo Lanza* aparecen las menciones a la relación entre el personaje y los curas de campaña, pero es sobre todo en *Lanza, el gran banquero* —segunda parte de la novela— donde las críticas a la Iglesia son fulminantes: Aneiros toma a Lanza como banquero del Obispado, seducido por sus halagos y por las donaciones de cheques a su nombre; los representantes del Vaticano se disfrazan de civiles para poder entregarse a una vida de fiestas y orgías (Eduardo Gutiérrez, *Carlo Lanza y Lanza, el gran banquero*, Buenos Aires, N. Tommasi Editor, 1886). La preocupación por la falta de disciplina y el comportamiento moral del clero secular no era solo de los anticlericalistas sino también de las autoridades de la Iglesia. Esto se debía —como señalan Roberto Di Stefano y Loris Zanatta— a la falta de una buena formación, el

crítica que el folletín hace de Aneiros, por su debilidad ante el dinero y la obsecuencia, así como de otros representantes de la Iglesia por su hipocresía e inmoralidad, es el eco folletinesco de la campaña contra el clericalismo de la cual *La Crónica* es uno de sus principales voceros (y ese es otro punto de contacto con el *Sud-América*). Ahora bien: es precisamente Aneiros quien, un año después, se convertirá en uno de los líderes de la cruzada contra *En la sangre* al pedirles a los párrocos que “fulminen” la nueva novela de Cambaceres.

En buena medida, la modificación de la posición del periodismo respecto de Cambaceres hacia fines de 1885 es el primer indicio de la transformación de una polémica literario-cultural en uno de los tantos enfrentamientos entre clericalistas y anticlericalistas que atraviesan la década.⁶⁹ En un suelto del 2 de noviembre de 1885 el diario *Sud-América* registra el pedido de censura realizado ante el intendente Torcuato de Alvear (o sea: el mismo que realiza la modernización de Buenos Aires es el que decide cuáles novelas pueden circular en el espacio urbano) por el diario católico *La Unión*, en el que participaban activamente José María Estrada y Pedro Goyena. *Sin rumbo* es acusado de “inmoral” y se exige que el intendente saque de circulación los ejemplares e “imponga una multa a su autor”.⁷⁰

aislamiento en que vivían y la ausencia de visitas episcopales, que tenían como consecuencia el relajamiento de las costumbres, el nacimiento de hijos y el afán de lucro, en ese orden (R. Di Stefano y L. Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 2000, pp. 307-353).

⁶⁹ Estos conflictos fueron el síntoma de la separación paulatina de la Iglesia y el Estado, que en el pasado estaban unidos orgánicamente. A tono con el proceso de modernización de la época y propicia, entre otras cosas, para garantizar la igualdad de derechos de los inmigrantes, la laicización del Estado se llevó a cabo con la serie de leyes promulgadas entre 1881 y 1888, y enfrentó a los liberales anticlericalistas con el sector católico que se distanció de ellos y con la Iglesia. Pese a sus puntos de contacto, es importante diferenciar el aspecto político del aspecto eclesiástico del conflicto. El enfrentamiento político se produjo en el Congreso y en la prensa, y ya para el último año de la década estaba superado. En definitiva, ni los liberales –pese a la expulsión del nuncio apóstolico en 1885– llegaron a apoyar una separación jurídica, para no renunciar al patronato, ni sus opositores católicos hicieron una crítica de las instituciones liberales, limitándose a luchar porque se ajustaran a las preceptivas de su religión (para una visión general de este proceso, ver Di Stefano y Zanatta, op. cit., p. 311, 336-353)

⁷⁰ *La Unión*, diario de la militancia católica, es fundado en 1882 por Estrada y Goyena, entre otros, con la función de ser el canal de expresión de los políticos católicos que se oponían a las reformas liberales laicas. De hecho, *La Unión* desapareció junto con los conflictos políticos que le dieron origen. La

En ese sentido, si la ambigüedad que a lo largo de 1885 manifestó García Mérou con respecto a Cambaceres podía atribuirse a su reposicionamiento como crítico, para el cual el diario en el que trabaja le da mayor o menor espacio, no sucede lo mismo con la estrategia del propio diario. Para entender la decisión de *Sud-América* de apoyar a Cambaceres, es preciso tener en cuenta, por un lado y según vimos, la lógica del mercado con sus recursos publicitarios (el anticipo de los capítulos de *Sin rumbo*) y, por otro lado, una lógica política para la cual la defensa de Cambaceres forma parte de una estrategia de oposición a los diarios católicos y a la Iglesia. La respuesta a los pedidos de censura de *La Unión*, entonces, debe establecerse en ese doble frente, como se lee en el *Sud-América*: “Andan por ahí muchos otros libros que debieran ser recogidos por la policía escritos por estos hipócritas que predicán moral y están hechos de la pasta más sensible de los goces terrenos y humanos.”⁷¹

La clausura de la polémica en el espacio del folletín

Que en 1887 *En la sangre*, la última novela de Cambaceres, haya provocado una aceptación generalizada no implica la ausencia de polémica ni la aclamación unánime del texto. En todo caso, la mirada homogeneizadora acerca de las condiciones que rodean la aparición de la novela y su recepción es más el resultado de las estrategias de historización y clasificación de la literatura decimonónica llevadas a cabo a comienzos del siglo XX que de la observación y análisis de los posicionamientos y debates en el campo cultural de fines de los 80. Hay dos aspectos, vinculados entre sí, que considero fundamentales en este período de clausura. En primer lugar, el papel que jugó la prensa

presencia de la prensa católica —advierten sagazmente Di Stefano y Zanatta— se debe tanto a la necesidad de salir al cruce de la ofensiva liberal anticlericalista como al proceso de separación de las distintas esferas del que también se hace eco la prensa de la época. Para una sucinta relación entre *La Unión*, otros diarios católicos y algunas instituciones de esa índole, ver Di Stefano y Zanatta, op. cit. pp. 351-53.

ya no solo como aparato crítico y publicitario sino en tanto contexto enunciativo y órgano de distribución, cuyas consecuencias se observan en la consagración definitiva de Cambaceres como novelista nacional y en la cristalización de la imagen del naturalismo en la Argentina. En segundo lugar –como anuncié a propósito de *Sin rumbo*–, la redefinición de la polémica en el marco del conflicto entre clericalistas y anticlericalistas, que implica tanto la intervención de nuevos participantes y la reconfiguración de las alianzas como la discusión en términos político-culturales antes que literario-culturales.

De hecho, que *En la sangre* haya sido publicada en forma de folletín en el diario *Sud-América* generalmente ha sido tomado solo como un dato accesorio (sobre todo porque no se trata de una escritura folletinesca sino de una publicación folletinesca), pero no como un factor diferencial y decisivo respecto del tipo de circulación de las anteriores novelas de Cambaceres. Si es un lugar común adjudicar la recepción favorable de la novela a la elección de un hijo de inmigrantes italianos como protagonista y al ideologema de la invasión como motor de la historia, no han sido vistas sin embargo las vinculaciones entre la trama, la publicación en folletín y el reposicionamiento de sus contemporáneos en la polémica. Operan aquí dos supuestos que es preciso desmontar: por una parte, el supuesto evolucionista según el cual *En la sangre* es la novela naturalista deseada por la élite porteña, con la que termina de reconciliarse definitivamente Cambaceres, su hijo excéntrico; por otra parte, el supuesto ideológico que homogeneiza toda diferencia bajo el rótulo de élite (y también ‘generación’ o aun ‘coalición’) y con el cual se pierden de vista aquellas que exceden las alianzas de clase.⁷² En ese sentido, la consideración de las condiciones de

⁷¹ *Sud-América*, 2/11/85, p. 1, col. 3.

⁷² David Viñas –como lo anticipé en la introducción– lee la obra de Cambaceres a partir de ambos supuestos que se conjugarían exitosamente a través de lo que llama “naturalismo moral”: “ya no hay *silbidos* ni *Música sentimental*; el conflicto, internalizado, se coagula en *la sangre* y el eje narrativo se va

publicación y difusión de *En la sangre* es tan fundamental para pensar la clausura de la polémica como la propia consideración de la novela.

La relación que entabla *Sud-América* con *En la sangre* se inicia en 1886 con una serie de noticias que registran, paralelamente, las alternativas de su escritura y las negociaciones de los editores con su autor. Esta “promoción” de la nueva novela de Cambaceres –aún sin terminar y sin título– establece una continuidad con la posición adoptada por el diario en ocasión de la publicación de *Sin rumbo* pero tendrá consecuencias imprevistas. Ya a comienzos de marzo de ese año el diario anuncia que Cambaceres “casi tiene terminado su nuevo romance”: “El libro no tardará en ver la luz pública y se nos dice que causará sensación por su originalidad y la belleza del asunto. El Dr. Cambaceres ha recibido ventajosas propuestas de nuestros editores que se disputan la propiedad del nuevo libro.”⁷³ Dos meses después, el diario insiste en que la novela está prácticamente terminada y comenta que la casa editora de Félix Lajouane publicará el libro. Sin embargo, cuando al año siguiente sale la novela, lo hace en el folletín del propio *Sud-América*, primero, y enseguida en libro con el sello del diario, convertido entonces en empresa editorial. Este arreglo decididamente comercial inaugura en 1887, después de casi un año de silencio al respecto, la campaña de publicidad propiamente dicha. Para ello, y tras haber anunciado un mes antes el viaje a Europa de Cambaceres y las últimas correcciones a su nueva novela, el diario saca una extensa nota en la primera página en la que declara haber adquirido *En la sangre* para

desplazando desde las bromas en torno a la propia clase –aparentemente única después del triunfo del 80– hacia la clase en formación y avance. La óptica del Protagonista desciende de la homogeneidad y se crispa entre los ‘nuevos’; el Narrador abandona su laxo fraseo de ‘vago’ para esbozar rígidas posturas y reflexiones de ‘alarma’: es el tránsito del naturalismo costumbrista al naturalismo polémico” (D. Viñas, “Biología, escepticismo y repliegue: Cambaceres y los naturalistas”, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, pp. 37-41). Por su parte, cuando Jorge Panesi analiza el viraje que va de *Potpourri* a *En la sangre* en función de la transformación de un “narrador chismoso” en un “narrador fetichista”, practica una variante textualista de la lectura de Viñas (J. Panesi, “Cambaceres, un narrador chismoso”, en *El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX* (ed. invitado Silvia Delfino), *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington DC, vol. XLV, n° 3, 1995, pp. 339-46; y reproducido en J. Panesi, *Críticas*, Norma, 2000).

publicarla como folletín y donde explicita el doble objetivo de la decisión: “satisfacer a sus numerosos lectores” y “propender al desarrollo de la literatura nacional”.⁷⁴

La novela, que recién ahora tiene un nombre, es objeto desde entonces de una promoción que apunta a estimular la curiosidad de los lectores a partir, precisamente, de los posibles significados de ese nombre:

Ese título *En la sangre*, ha dado tema a mil comentarios. ¿Se trata de un drama sombrío, lleno de crímenes –rumoroso y tremendo, escrito por esa pluma acerba que da tanto relieve y tanto colorido a los cuadros que traza? ¿Se trata por acaso de un nuevo estudio en que salga triunfante la ley de la herencia, indicando que el héroe o la heroína del libro tiene en la masa de la sangre, –según la expresión vulgar–, una marca inexorable, una predestinación para las luchas de la vida? No podemos descorrer el velo, ni descubrir el enigma.⁷⁵

El título –cuyo sentido se prevé por el naturalismo atribuido a Cambaceres– resulta, de todos modos, apto para la conjetura. Los dos modelos literarios propuestos, el del *drama policial* (¿qué es, si no, ese “drama sombrío, lleno de crímenes”?) y el del *estudio naturalista*, aparecen como las alternativas mutuamente excluyentes de un dilema que, paradoja mediante, pone de manifiesto su punto de contacto. La sangre adquiere así una densidad en la que se combina el paradigma de lo policial (cuyo correlato más convencional es el folletín) y el modelo de la biología científicista (cuyo obvio correlato es la novela naturalista). Pese a su rápida y sencilla resolución, el enigma propuesto advierte que ambas posibilidades están en el horizonte de

⁷³ *Sud-América*, 11/3/1886, p. 2, col. 1.

⁷⁴ “Noticias. ‘En la sangre’ por Eugenio Cambaceres”, *Sud-América*, 1/8/87, p. 1, col. 4. En esa misma nota, el diario vincula el nuevo folletín con su política cultural de 1884-5 al decir que “a las novelas inéditas que han sido escritas expresamente para Sud-América por Paul Groussac, Lucio V. López y Martín García Mérou –añadimos esta de Eugenio Cambaceres, que insistimos en recomendar y que señalará un acontecimiento en nuestra vida intelectual”. Será después *Sud-América* quien publica, entre 1889 y 1890, las exitosas *causeries* de Lucio V. Mansilla (para un análisis de las mismas y su relación con el espacio de la prensa, ver el prólogo y notas a la edición de *“Horror al vacío” y otras charlas* de Lucio V. Mansilla, Buenos Aires, Biblos, 1995, y “Todo prohibido menos hablar”, prólogo a *“Mosaico”*. *Charlas inéditas* de Lucio V. Mansilla, Buenos Aires, Biblos, 1997).

⁷⁵ “Noticias. ‘En la sangre’ por Eugenio Cambaceres”, *Sud-América*, martes 2/8/1887, p. 1, col. 5. El diario insistirá en el mismo dilema, por ejemplo, en un suelto del 8 de agosto: “Ese título, que es un enigma, intriga a todos. ¿Qué significa con relación al drama que sirve de asunto a la obra? ¿Se trata de un caso de la ley de la herencia o de algo fatídico y sombrío? Los muchos lectores de la novela de

expectativas de los lectores contemporáneos, y que la prensa, en tanto aparato de difusión y más allá de su política cultural, no duda en apelar a los dos modelos con tal de conquistar a esos lectores.

La nueva definición del naturalismo, despojada en esta instancia de promoción de las cuestiones morales que siguen perturbando a sus opositores, se adecua así definitivamente a las tesis de Zola antes que a los argumentos que este utiliza para discutir con sus adversarios. En ese sentido, es muy clara, y también sorprendente, la afirmación realizada por el diario *La Patria Italiana*: “La nueva novela se titula *En la sangre* y, a estar a lo que se asegura, desarrollará algunos casos de transmisión patológica hereditaria, como en vasta escala ha venido haciendo Zola en su historia de una familia bajo el segundo imperio”.⁷⁶ Que la “transmisión patológica hereditaria” sea la de los inmigrantes italianos, no obsta para que *La Patria Italiana* –cuyos lectores, si bien previsibles, no pertenecen a las nuevas masas inmigratorias de trabajadores– admita la importancia de la novela de Cambaceres y comprenda el interés literario por ella provocado.

Con la publicación de *En la sangre*, el tema del determinismo hereditario – principio científicista del naturalismo que no había sido objeto de discusión hasta el momento– ingresa a la polémica. Ni en 1879 Benigno Lugones había postulado la ley de la herencia al declarar su adhesión al naturalismo proclamando la necesidad de representar al pueblo, ni tampoco en 1885 García Mérou había fundamentado su crítica

Cambaceres saldrán pronto de la curiosidad en que se encuentran.” (“Noticias. El nuevo libro de Cambaceres”, *Sud-América*, 8/8/87, p. 1, col. 5.)

⁷⁶ “Noticias”, *Sud-América*, 11/8/87, p. 1, col. 5. La aparición de la prensa italiana en Buenos Aires tiene lugar en los años 70 y, a través de ella, la élite “colonial” se erige en representante de toda la comunidad italiana residente. Al mismo tiempo, la prensa es un nuevo canal para las vinculaciones con la élite local, como se observa, entre otras cosas, en los intercambios de noticias entre *Sud-América* y *La Patria Italiana*. Más todavía: *Sud-América* dedica, en diversos periodos de su breve historia, dos columnas de su primera página para reproducir fragmentos del diario italiano en su lengua original, lo que advierte sobre el *target* de su público. (Para la cuestión de las relaciones entre ambas élites y la distinción entre los distintos tipos de italianos residentes, ver Hilda Sabato y Ema Cibotti, “Hacer política en Buenos Aires:

a la novela de Argerich con la presencia de la explicación hereditaria: como si la lectura de los ensayos de Zola que servían para apoyar o criticar al naturalismo, centrados en “De la moralité dans la littérature”, “La littérature obscène” y en los breves artículos incluidos en “Du roman”, hubiera pasado por alto el método novelístico expuesto en “Le roman expérimental”.⁷⁷ Dos comentarios acerca del principio hereditario iluminan precisamente este aspecto ausente en la discusión. Uno es la introducción al adelanto del prólogo de *¿Inocentes o culpables?* que realiza el diario *La Crónica*, donde se señala que Argerich es partidario del naturalismo pero “no de la interpretación pornográfica que se le ha dado, sino en su sentido evolucionista con relación al medio y con el tipo hereditario”.⁷⁸ El otro es la distinción entre Zola y Cambaceres que hacía García Mérou señalando que la diferencia fundamental entre ambos era que el segundo no aplicaba las teorías científicas que, concentradas en el principio hereditario, eran centrales en la propuesta de Zola. Si en el primer caso se pone en evidencia el doble sentido dado al naturalismo y el uso más frecuente del primero en nuestro país, en el segundo caso lo que sorprende es que la observación se limita a marcar una diferencia entre Cambaceres y Zola pero no se aprovecha para pronunciarse a favor o en contra de la ley de la herencia ni menos para analizar sus contenidos.⁷⁹

A la luz de este panorama, no importan tanto las opiniones particulares, sino la falta de registro, primero, de la importancia del determinismo en la novela naturalista (tanto para sus partidarios como para sus críticos) y, segundo, del papel que, de una

los italianos en la escena pública porteña. 1860-1880”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, tercera serie, n° 2, 1° semestre de 1990.)

⁷⁷ “Le roman expérimental” fue publicado en *El mensajero de Europa* en setiembre de 1879 y posteriormente reproducido en *Le Voltaire*, diario francés de corte republicano. Como es sabido, en ese artículo Zola postula su teoría de la novela naturalista, basada en la *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard, donde explica en qué consiste el método de la observación y la experimentación así como la importancia del determinismo hereditario y mesológico (Émile Zola, “La novela experimental”, *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, pp. 29-69).

⁷⁸ s/a, “Naturalismo criollo. El libro del día”, *La Crónica*, 17/6/1884, p. 1, cols. 2-3.

manera distinta a la de Zola, la cuestión de la herencia aparecía en las anteriores novelas de Cambaceres. Es recién con la publicación de *En la sangre* que el tema del determinismo hereditario, y también mesológico, se convertirá en uno de los elementos a partir de los cuales se define la poética de Cambaceres. El efecto retroactivo de esta nueva lectura –que puede observarse en muchas de las notas y sueltos que acompañan la aparición de una novela que es asimilada con diferencias mínimas a la producción previa de su autor– sobrepasa la recepción de la época y marca gran parte de los abordajes que de ella se hicieron en el siglo XX. Es este efecto retroactivo, precisamente, lo que funciona como base del supuesto evolucionista que orienta la lectura de la novelística de Cambaceres.

En su momento, así y todo, la irrupción del determinismo hereditario no es enunciada como una novedad ni como un rasgo que confirmaría que el naturalismo es una mera aplicación de teorías importadas. Presentada como una característica definitoria que se suma sin conflicto al “realismo criollo” adjudicado a Cambaceres y que no implica su revisión, la ley de la herencia “a la manera de Zola” puede convivir con una originalidad que –después de haber sido buscada sistemáticamente en todas las novelas de la década y nunca de manera totalmente satisfactoriamente– convierte a la *bizarria* ya no en el síntoma de una enfermedad sino en signo de distinción:

Eugenio Cambaceres da los últimos toques a una novela titulada *En la sangre*, cuadro naturalista con maestras pinceladas de un color subido, que no es seguramente el realismo de Zola, sino un realismo criollo que ha dado sello y carácter al autor y esa fisonomía propia que le señala como iniciador de un género literario, del cual es entre nosotros el más bizarro porta-estandarte. [...]

En la sangre es una novela que tiene como punto de partida la ciencia, esa base matemática de los organismos animados...⁸⁰

⁷⁹ En su novela *Ley social*, García Mérou se inclina por elegir el tópico del *spleen* para caracterizar a su protagonista –notoriamente un español y no un argentino–, si bien apela reiteradamente a las metáforas biologicistas (Martín García Mérou, *Ley social*, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1885).

⁸⁰ Se trata de una nota publicada en el diario *La Época* de Montevideo que reproduce *Sud-América* (“Noticias”, 5/8/87, p. 1, col. 6).

Tras sucesivas promesas y postergaciones, la novela aparece finalmente en el espacio del folletín del *Sud-América* entre el 12 de setiembre y el 14 de octubre de 1887. Si con las primeras entregas el enigma propuesto por el título alrededor del significado de “en la sangre” queda aclarado, el diario no duda en sustituir ese enigma por otro: el de la identidad del protagonista. Así, y a través del impulso publicitario dado por el mismo diario, *En la sangre* provoca un debate referencial que reproduce –con distinto signo– aquel suscitado por *Pot-pourri*. La paranoia de la referencia deja de ser un efecto de lectura para convertirse en un acertijo, es decir un mero recurso de atracción del público, que se alimenta de las cartas que envían los lectores al diario proponiendo, como en los juegos de adivinanzas, diversas soluciones. Interpretada desde esta perspectiva, la figura de Genaro, el protagonista de la novela, parece corresponder a la de Carlos D’Amico (y así el nombre del protagonista pasaría a ser solo un seudónimo). Lo que importa de este “descubrimiento” –y pasando por alto la diferencias entre el personaje ficcional y el político– es que introduce un quiebre dentro de la llamada “coalición liberal de los 80” que alerta sobre el riesgo simplificador de ciertos rótulos que ha usado la crítica de la segunda mitad del siglo XX para caracterizar esa época. Figura expulsada de la escena política, D’Amico –o quien fuere– es objeto de un repudio generalizado por parte de sus mismos compañeros de actividad, que se canaliza, en parte, por medio del juego propuesto por *Sud-América* y que excede el hecho de que Cambaceres se haya basado o no en su historia para construir el personaje de Genaro.⁸¹ Así, el chisme indiscreto del que se acusaba a *Pot-pourri* por la vía de la

⁸¹ La de Carlos D’Amico (1839-1917) es una figura contradictoria. Partidario del autonomismo alsinista y activo redactor de *El Nacional*, ocupó importantes cargos públicos hasta llegar a ser ministro y gobernador de Buenos Aires en la década del 80. Acusado de manejos espúreos y acciones ilícitas por sus contemporáneos, D’Amico debió emigrar a México donde residió varios años. Esa coyuntura escandalosa es la que permitiría que, suponiendo que fuera el modelo de Genaro, la prensa “ensuciara” su nombre al montar el enigma sobre la identidad del protagonista de *En la sangre*. En cuanto a la crítica literaria actual, el que, una vez más, se hace cargo de la propuesta de lectura de los 80 es Claude Cyemerman, quien se dedica a demostrar la correspondencia entre Genaro y D’Amico (op. cit.).

lectura en clave parece ser ahora un acto de justicia. A su vez, el “secreto a voces” no tiene su base en la paranoica lectura referencial de los miembros de la élite sino en una lectura casi detectivesca (¿quién es Genaro?) que pone a prueba los conocimientos que se tienen de esa élite:

Leídos los primeros folletines de la novela de Cambaceres, escúchase por todas partes esta pregunta: ¿Quién es Genaro? ¿Quién es el hijo del tachero? Cambacérès nos los dijo antes de partir, pero no podemos repetirlo. Ponga la curiosidad pública el nombre que quiera. Hemos oído a muchos repetir uno que es el verdadero. Salido de la nada llegó a ser un magnate, un millonario, un hombre de influencia, hombre de poder.
 ¿Quién es Genaro?
 ¿Qué personalidad se oculta bajo ese seudónimo?⁸²

En lugar de usar como argumento contra la novela la “decencia pública”, el diario la promociona apelando a la “curiosidad pública”. Aunque el nombre de Cambaceres funciona como aval de la pertinencia del enigma propuesto, este es, a todas luces, un recurso creado por el diario para promocionar la novela excitando la curiosidad de los lectores. Para impulsar la lectura referencial, *Sud-América* da una serie de indicios biográficos del personaje público que se ocultaría tras el nombre de Genaro y reproduce algunas cartas de lectores en las que se ofrecen algunas respuestas tentativas:

¿Quién es Genaro? – En todas partes no se sigue escuchando sino estas preguntas:
 ¿Quién es Genaro? – ¿quién es el personaje de la novela de Cambaceres? En los salones, en los clubs, hasta en las antecámaras parlamentarias no se oye otra cosa.
 ¿Quién es Genaro? – Uno dice: es un acaudalado propietario de hoy. Otro: es un político ruidoso. Otro: es un individuo que murió hace cosa de dos años en la calle Florida. Nosotros no podemos rasgar el velo que envuelve el misterio, pero no salimos de los límites de la discreción, al afirmar que la verdad está dentro de una de las suposiciones arriba apuntadas.⁸³

⁸² La continuación del suelto insiste en avivar la curiosidad: “Nos limitaremos a decir que el misterio es fácil de sondear y que el nombre es transparente, sobre todo para los que siguieron los cursos de la Universidad en la época en que Eugenio Cambaceres hizo sus estudios preparativos. /Ahora, con este dato, ya no ofrecerá dudas, ya se contestará con toda facilidad la pregunta que se escucha repetida en las calles, en los círculos sociales y en los salones. ¿Quién es Genaro? /Genaro es... vosotros sabéis perfectamente quién es el hijo del tachero, vosotros ya no dudáis de quién es Genaro!...” (*Sud-América*, lunes 19/9/87, p. 1, col. 5).

⁸³ *Sud-América*, miércoles 21/9/87, p. 1, col. 5. El suelto reproduce en su interior una de las cartas de lectores recibidas por la redacción.

Ya no es Cambaceres un traidor a los secretos de su clase de pertenencia sino el que se encarga de ‘descubrir’ a lo largo de la narración ficcional a quien, advenedizo en el interior del grupo, fue expulsado previamente de él. De chismoso a vocero, Cambaceres parece reintegrarse, por medio de la lectura referencial a la que es sometida su novela, a un círculo del que antes había tomado distancia a través de la ficción.

Con la elección de un hijo de inmigrantes como protagonista, y la centralidad otorgada a ese elemento de la novela, retorna el “olor a pueblo” de la primera inflexión naturalista, solo que con modificaciones sustanciales: su configuración está regida por el principio de la herencia, tiene proyección social pero es individual, y asume la figura del ‘advenedizo’, a través de la cual se construye el estereotipo del inmigrante italiano. La figura del advenedizo es central, ya que pone en cuestión, una vez más, los lugares asignados al ‘nosotros’ y a los ‘otros’: en la propuesta novelesca de Cambaceres el advenedizo concentra la posibilidad del contacto y de la mezcla entre ambos. La eficacia de este planteo narrativo radica en desplazar el núcleo dramático de la vida de las clases bajas al conflicto provocado por la unión de dos clases sociales. Una vez más, vale la pena volver a las lecturas del libro de Argerich, quien había intentado una solución similar. ¿Qué es lo que hace que aquello que a García Mérou le resultaba inverosímil en la novela de Argerich –el contacto entre clases– ahora se convierta en un acierto? O, a la inversa pero según la misma petición de verosimilitud, ¿qué hace que el resultado feliz de la unión entre un inmigrante y una argentina que sostenía la reseña de *La Crónica* a *¿Inocentes o culpables?* haya cambiado de signo?⁸⁴ En todo caso, la propuesta de *En la sangre* combina conflictivamente, a través del género, las

⁸⁴ “En general la inmigrante no se casa con el inmigrante, ni este con ella: lo encontramos en cualquier conventillo si como Argerich no queremos subir a esferas superiores en donde hallaríamos los tipos admirables de los Wellright, los Prat, los Landois, los Rossetti, los Brown, etc. Las razas se funden y es una ley de la selección que la cruza mejora la especie...” (s/a, “El libro del día. La novela de Argerich. Una obra naturalista”, *La Crónica*, 26/6/1884, p. 1, cols. 2-4). Como puede verse en el listado de apellidos, la inmigración abarca alemanes, franceses, italianos, etcétera, y la mezcla se realiza por la vía masculina.

expectativas depositadas en la inmigración con la ansiedad social que esta produce entre los integrantes de la élite porteña.

Así, los recursos publicitarios desplegados por *Sud-América* contribuyen a la cristalización de la imagen del inmigrante advenedizo –tan efectiva en los subsiguientes retornos naturalistas de la literatura argentina como en la condena que del naturalismo hizo la crítica literaria desde mediados del siglo XX–, mientras sostienen, por otros carriles, una polémica coyuntural con la Iglesia y los diarios católicos de la oposición alrededor de la novela. De ese modo, en el marco de la prensa, la lectura referencial queda separada del debate en torno de Cambaceres y el naturalismo, que, al publicarse *Pot-pourri*, habían formado parte de una misma problemática. La defensa retrospectiva que hacía su autor en el prólogo a esa primera novela se transforma en *Sud-América* en una especie de ofensiva periodística que acompaña la publicación folletinesca. En esta campaña ofensiva en la cual el autor queda al margen (Cambaceres ya ha viajado a Europa), la lógica del mercado opera en combinación con diferencias políticas, aunque no parezcan tales.

Ya antes de la aparición de la novela, un suelto de *Sud-América* del 16 de agosto de 1887 pone de manifiesto la actitud de la Iglesia: “Se dice que Monseñor Aneiros ha encargado a todos los párrocos de la capital, que fulminen la nueva novela de Eugenio Cambaceres, *En la sangre*. Muy reconocido a Monseñor por su importante golpe de bombo a nuestro folletín”.⁸⁵ En cuanto se anuncia la publicación definitiva, dejan de ser solo los representantes de la iglesia quienes intentan frenar la aparición de la novela, sino que, una vez más, el diario católico *La Unión* se pone al frente de una campaña periodística en contra de Cambaceres, de *En la sangre* y de *Sud-América*. El sábado 10

⁸⁵ “Noticias. Rumores del día”, *Sud-América*, viernes 16/8/87, p. 2, col. 1. Este mecanismo de alianzas y oposiciones entre los diarios, en el que participan *La Crónica* y *Sud-América*, no impide, sin embargo, que las novelas que publican discutan indirectamente entre sí: la representación de los inmigrantes

de setiembre de 1887, *Sud-América* se refiere de manera bastante particular a uno de estos ataques:

“En la sangre y un diario católico”.

Estos frailes entienden el reclamo de una manera sobresaliente. Lo raro es que hayan hecho sonar el bombo a favor de un diario enemigo. Tal desprendimiento obliga mayormente nuestra obligación.

Un diario cordobés, al solo anuncio de la publicación de la novela de Eugenio Cambacérès dice que “puede clasificar de asquerosamente inmoral y del género de la peor clase la obra tan ensalzada del señor Cambacérès”.

Dice que cree “que la más inmundada obra de E. Zola no hará competencia a la que se anuncia”.

Que será “la narración de escenas repugnantes, de aquellas que provocan náuseas y producen el asco”.

Que *Sud-América* es el diario “que con más desenfreno propaga la inmoralidad en nuestro país y el escándalo público”.

Agradecemos efusivamente este inesperado golpe de bombo, que hará que ningún beato deje de leer el libro de Cambacérès, cuyo primer folletín empezará a aparecer pasado mañana en nuestra columnas.⁸⁶

Frente a estas acusaciones, *Sud-América* tiene dos tácticas. Por un lado, a través de los sueltos y noticias, transforma las críticas, y aun la censura, en un nuevo recurso publicitario, es decir que las aprovecha como autopromoción. Por otro lado, publica una nota que discute, en términos estético-literarios, las críticas de la oposición, en una especie de *revival* de los debates sostenidos en los períodos iniciales de la polémica: al día siguiente de la primera entrega de la novela, Juan Antonio Argerich publica en *Sud-América* una nota de defensa al naturalismo y a la aparición en folletín de *En la sangre*. El título, “Inmoral”, hace explícito el eje de un enfrentamiento que el diario está aprovechando como promoción y que, fuera del diario, se está dirimiendo en el terreno legal:

Muchos no quieren convencerse de que el arte posee además un extraño poder de purificación; todo lo depura, siempre que el escritor sea genial y que al trazar sus páginas no tenga otro propósito que la realización de la belleza artística. (...) en las esferas del arte no existe lo moral ni lo inmoral, lo decente ni lo indecente. Existe tan solo la obra que tiene carnadura. Lo mediocre, por más útil, por más benéfico,

italianos que hace Gutiérrez en su *Carlo Lanza* es completamente diferente a la que hace Cambaceres en *En la sangre*.

⁸⁶ *Sud-América*, 10/9/1887.

por más moral que sea, si no se presenta envuelto en las aladas exterioridades de la forma que queda –no tiene razón de ser ni puede existir.⁸⁷

Que el autor de *¿Inocentes o culpables?*, la verdadera novela naturalista fallida de los 80, repita los conceptos usados por Mérou en el 85 y los use en el momento de cierre de la polémica para defender la nueva novela de Cambaceres es más que una intervención anacrónica. Sobre todo, forma parte de esa especie de *pastiche* que construye el diario con todos los elementos –a favor y en contra del naturalismo y de Cambaceres– que formaron parte de cada una de las inflexiones en las que se dirimió la polémica a lo largo de la década.

Para clausurar definitivamente la polémica alrededor del naturalismo, el diario *Sud-América* representa todas las instancias anteriores que formaron parte de ella, pero no lo hace según un principio de seriedad (el de la política cultural) sino según un principio cínico (el del mercado): la lectura en clave (que Mérou había liquidado ‘en serio’ con su ensayo) se configura como acertijo para atraer al público, la acusación de inmoralidad se traduce como “golpe de bombo” al folletín y el artículo crítico se convierte en el remedo anacrónico que propone Argerich. La polémica termina, en definitiva, cuando todos los espacios (folletín, avisos, sueltos, notas) y todas las funciones del diario (información, opinión, entretenimiento, publicidad, difusión, distribución) intervienen en ella al mismo tiempo, para sostenerla, solamente, como si configurara su propia parodia.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

⁸⁷ J. A. A., “Inmoral. A propósito de Cambacérés”, *Sud-América*, 12 o 13/9/87, p. 1, col. 2. Si bien la nota está inicialada, la colaboración de Argerich en las páginas del diario en esa época y su posición respecto del naturalismo permite inducir que es el autor de la misma. Ya en 1882 y antes de la aparición de *¿Inocentes o culpables?*, Argerich había realizado una defensa del naturalismo en una disertación en el Politeama (ver J. A. Argerich, *Naturalismo*, Buenos Aires, Imprenta de Ostwald, 1882).