

Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho.

Voces oídas y voces escritas en textos
de la literatura argentina de fin de
siglo XIX

Autor:

Mendonça, Inés

Tutor:

Schvartzman, Julio

2015

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

Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho

Voces oídas y voces escritas en textos de la
literatura argentina de fin de siglo XIX

Tesis de Doctorado

Secretaría de Posgrado - Área de Literatura
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Doctoranda: Licenciada Inés de Mendonça
Director: Doctor Julio Schwartzman
Co-directora: Doctora Adriana Rodríguez Pésico

2015

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: La escritura como diálogo

I. De Mansilla a Fray Mocho

Un reportaje y una <i>causerie</i>	p. 6
Imágenes, sonidos, literatura.....	p. 8
Puntos de partida para leer conversaciones escritas.....	p. 12

II. Voces oídas y voces escritas

Hablar o escribir. La discusión socrática sobre la palabra escrita.....	p. 19
Ausencias y presencias del lenguaje.....	p. 21
La voz, las voces.....	p. 24
Silencio, sonoridad y escritura.....	p. 27

III. Mansilla y Fray Mocho, dos charlistas porteños

Contemporáneos.....	p. 30
La “generación” de Lucio V. Mansilla y José S. Álvarez.....	p. 32
Tendencia conversacional alrededor del ochenta.....	p. 38

SEGUNDA PARTE: Las letras de una charla, las *causeries* de Mansilla

I. Escribir una charla

Escribir como se habla. Elecciones y estrategias.....	p. 43
<i>Causeries</i> criollas: la reinención de un género.....	p. 52
Mansilla <i>causer</i> : personaje público y literario.....	p. 62

II. El yo que firma

(H)onor y difamación en lo escrito.....	p. 68
Hombre público entre la injuria y la honra.....	p. 72
Identidad entre nombre, firma y autoría.....	p. 78

III. Con quién se habla por escrito

¿Con quién charla el <i>causeur</i> ? Dirigir(se) al lector	p. 88
---	-------

Difusión, difamación y credulidad en la prensa.....	p. 94
Cuestiones de autonomía: prensa y público lector.....	p. 99
La interlocución profesional: el secretario	p.106

IV. Charlar, dictar, escribir

<i>Ars poética</i> : sensorialidad y cognición.....	p. 116
La escritura como reescritura.....	p. 126
El fraseo lujoso de un políglota conversador.....	p. 134
Estropear la lengua.....	p. 144
La lengua argentina del <i>causeur</i>	p. 150

TERCERA PARTE: Miren cómo hablan las viñetas de José S. Álvarez

I. Escribir viñetas: “figuras, espectáculos, diálogos, ruidos”

José S. Álvarez (Fray Mocho): recolector de lo diverso.....	p. 160
Cronista concienzudo y archivo viviente.....	p. 167
Viñetas escritas: voces próximas y croquis visuales.....	p. 174
(In)fidelidad de fonógrafo	p. 186

II. El yo que cuenta

Los muchos nombres del autor. Heteronimia y estatuto literario.....	p. 195
Cronista de la pérdida: un entrerriano en Buenos Aires	p. 206
Cronista de dos tiempos: provinciano y porteño.....	p. 211
Escribir como coleccionista.....	P. 220

III. Quiénes y cómo *hablan* por escrito

Hacer el cuento: la imaginación de un observador	p. 231
Las palabras de los otros: lengua y delito.....	p. 241
Mescolanza babélica.....	p. 247
Escribir en criollo.....	p. 257

CUARTA PARTE: Voces ausentes, cuerpos retratados

I. Mansilla retratado y retratista

Escritura y pose.....	p. 268
Un tal Mansilla.....	p. 275
Más retratos.....	p. 280
Qué vemos en lo que vemos.....	p. 284
Mansilla retratista.....	p. 289

II. Fray Mocho de la vigilancia a la ficción

De charlatán a vigilante.....	p. 295
Mostrar al delincuente.....	p. 299
¿Voces oídas?.....	p. 302
Restos futuros de un autor.....	p. 305

Una voz familiar	p. 309
-------------------------------	--------

Bibliografía.....	P. 311
-------------------	--------

PRIMERA PARTE: La escritura como diálogo

Apolodoro, justamente hace poco te andaba buscando, porque quiero informarme con detalle de la reunión mantenida por Agatón, Sócrates, Alcibiades y los otros que entonces estuvieron presentes en el banquete, y oír cuáles fueron sus discursos sobre el amor. De hecho, otro que los había oído de Fénix, el hijo de Filipo, me los contó y afirmó que también tú los conocías, pero, en realidad, no supo decirme nada con claridad. Así, pues, cuéntamelos tú, ya que eres el más idóneo para informar de los discursos de tu amigo. Pero –continuó– antes dime, ¿estuviste tú mismo en esa reunión o no?

–¿Por qué, entonces –dijo Glaucón– no me las cuentas tú? Además, el camino que conduce a la ciudad es muy apropiado para hablar y escuchar mientras andamos.

Platón, *El banquete o del amor*

Den vuelta la hoja y oirán [...]

Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri. Silbidos de un vago*

I. De Mansilla a Fray Mocho

Un reportaje y una *causerie*

Durante una visita a Buenos Aires en el año 1903, Lucio V. Mansilla es entrevistado y fotografiado para uno de los famosos “reportajes ilustrados” que contribuyeron al éxito comercial y a la marca distintiva de la revista porteña *Caras y Caretas*. El artículo a doble página relata las costumbres cotidianas del general durante el viaje, a través de texto e imágenes, en su reiterado ademán de extravagante, escritor obsesivo y paseante urbano. Las fotografías lo muestran en la intimidad de su hotel, con *robe de chambre* roja y pantuflas orientales; en un escritorio, sumido en la agobiante moda de escribir tarjetas postales –“escribí más de tres mil”, dice– y caminando por Buenos Aires con levita y galera. Mansilla tiene, entonces, setenta y dos años y vive en París, junto a su segunda esposa, en la que sería su última residencia. La figura de autor que ha construido se sustenta en ciertos gestos públicos retratados en la prensa en los que aflora un personaje que se ratifica con el esmerado cuidado de una imagen distintiva (rostro, pose, atuendo). La revista que dirigía José S. Álvarez (Fray Mocho)¹ reconoce y valora esta figura, consultando a Mansilla como una voz autorizada para hablar sobre la coyuntura política y cultural del país, pero sobre todo como personalidad pública llamativa, con la relevancia de una celebridad social a la que vale la pena retratar: “permítanos usted fotografiarle –escribe un anónimo repórter–, Buenos Aires viviría desconsolado si gráficamente no guarda el secreto de sus *poses*”.

Quince años antes, Lucio V. Mansilla encontraba en el joven Fray Mocho un tono y un modo que prometía signar formas propias de escribir en español. Mansilla publica una *causerie* que interviene en el acalorado debate sobre el idioma nacional y la búsqueda de reconocimiento por parte de ciertos autores respecto del poder normativo de la Real Academia Española. Al discutir sobre la necesidad de incorporar los vocablos americanos a un nuevo diccionario del español, se queja de que la mayor parte de los escritores argentinos copia modelos prestigiosos españoles, “como Larra o Cervantes”, en lugar de “aspirar a escribir como yo o como Fray Mocho” (1963:486). Mansilla observa con sutil percepción la lengua escrita del joven Álvarez como otra vía posible,

¹ Fray Mocho es uno de los nombres que usó José S. Álvarez para firmar sus textos pero, además, fue el sobrenombre con el que lo conocieron sus amigos y que él adoptó para nombrarse a sí mismo, por eso lo usamos indistintamente en esta presentación para referirnos a él. Sobre la cuestión de los nombres, seudónimos y heterónimos de José S. Álvarez ver “Los muchos nombres del autor. Heteronimia y estatuto literario” en la parte tercera de esta tesis.

además de la propia, para encontrar un estilo² que podría concebirse como original, nuevo y americano. Y ante todo, en esta sucinta y contundente mención, lo distingue como un igual.

Cuando plantea la equiparación, hacia fines del ochenta, Mansilla es el político y militar consagrado que ha escrito *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) y que publica todos los jueves sus *causeries* en el diario *Sud-América*, mientras que Fray Mocho es todavía un simple cronista que llama la atención por sus variadas colaboraciones en la prensa (algunas en el mismo *Sud-America*). Ha dado a conocer las picarescas *Esmeraldas* (1884), pero no ha desarrollado lo que será su gran empresa cultural, la masiva y exitosa revista *Caras y Caretas*, ni ha compilado y publicado en libro los textos que conformarían luego *Memorias de un vigilante* o *Viaje al país de los matreros* (ambos publicados en 1897).

Como es de esperar, Álvarez se vincula irónicamente con la figura ya erigida del *charlista* escritor. En sus pocas menciones a Mansilla, éste representa el escritor consagrado al que puede criticarse pero no evitar. Su figura aparece mencionada en relación con la excentricidad y cierta falta de criterio. Funciona como lugar común para señalar lo atildado de una pose que no requiere explicación, un término de comparación ya conocido por los lectores³, o el señor al que se acude, a comienzos del siglo XX –y en una distribución de roles culturales distinta– para ilustrar las páginas de su revista.

² En algún sentido podríamos reemplazar la palabra por *modo*, ya que nos referimos a la forma en que la combinación léxica y sintáctica, los asuntos, el uso de la lengua (e incluso la creación de lenguaje) de un sujeto, o de un conjunto, implica una identificación y una diferenciación respecto de otros usos, combinaciones y nuevas formas de la misma lengua. Sin embargo, sería simplificar un problema que sigue estando presente para definir la escritura particular de uno o varios autores. Roland Barthes (1987) propone, en su artículo “El estilo y su imagen”, que la idea de estilo mutó desde su definición clásica, en tanto relación entre forma y contenido, hacia un contrapunto entre norma y desviación. Esta concepción, deudora de la distribución saussureana lengua/habla, explica al estilo como *aberración* individual. Barthes complejiza ambas definiciones e incorpora a la concepción del estilo como diferencia, la necesidad de reconocer el *estilo literario* como forma colectiva e institucional de la literatura. Nos recuerda que “lo primero que hay que captar no es el idiolecto de un autor sino el de una institución (la literatura)” (Barthes 1987: 156). La escritura literaria trabaja, entonces, con *modelos* que forman parte de la memoria colectiva literaria y los repone o transforma. Para Barthes, el estilo es una forma de la cita; los rasgos estilísticos son transformaciones de un acumulado cultural (escrito y oral) que se realizan en las capas diversas del texto. Escribir como se habla (divisa tan imposible como motivante y productiva) sería una de las formas de esa transformación que condensa en la multiplicidad del texto modelos (estructuras, frases, *patterns*) que son “depósitos de cultura” (Barthes 1987:158).

³ En “Salero Criollo” (1910), libro póstumo que recopiló varios textos de Álvarez, se relatan, entre otras, escenas de sociabilidad intelectual de los artistas, más bohemios, del noventa, y allí, en “Siluetas metropolitanas” (1894) se ironiza sobre la actitud fuera de lugar de Mansilla y su amigo Guido Spano por haber donado ejemplares de sus libros a los afectados por un terremoto en San Juan: “La verdad es que el donativo de estos escritores meritorios es más propio para las polillas y los ratones que para los hombres” (I, 1961:69).

En otra de las crónicas del mismo período menciona a Lucio Victorio como un modelo al que estarían copiando en un estudio artístico: “era un hombre moreno, de gran nariz curva, vestido de rojo como el general Mansilla” (“Bucceri”, *Salero Criollo*, 1961:95).

De algún modo, Álvarez representa a los escritores profesionales que pujan por instalarse en el nuevo circuito cultural porteño y que disputan con la élite letrada del ochenta un modelo de intervención artística, comercial e intelectual, a la vez que comparten con ella prácticas, circuitos sociales y modelos estéticos.

¿Por qué relacionó, Mansilla, su escritura charlada con la de los “cuentos urbanos y humorísticos” que proponía este joven entrerriano, veinte años menor? El encadenamiento en el que instala a ambos sorprende, en principio, por el aparentemente distante lenguaje literario que usan y su diversa colocación social ¿Por qué lo eligió entre tantos escritores, aun por sobre sus amigos más cercanos? El reconocimiento hacia Fray Mocho parte del uso de una lengua propia, que puede identificar común.

Comenzamos con estos dos textos producidos para la prensa (un reportaje ilustrado y una *causerie*) en los que se cruzan conversación y escritura, escritura e imagen, porque sitúan retrospectivamente el período y el tipo de problemática en el que nos concentramos para analizar las poéticas de Mansilla y Fray Mocho. Entre los gestos gráficos que busca atesorar la revista para mostrarles a sus lectores y los vocablos del idioma que reclama incorporar Mansilla para escribir en español, estas escenas manifiestan la relación entre dos figuras disímiles pero próximas, preocupadas por cuestiones de la lengua hablada, escrita y publicada en la coyuntura del final de un siglo y el comienzo de otro. A partir de esta cercanía nos preguntamos en qué se parecen y en qué divergen la figuración autoral y la propuesta estética de estos escritores y, en ese sentido, en qué consiste su contemporaneidad.

Imágenes, sonidos, literatura

A partir de la reflexión sobre las complejas relaciones entre escritura y oralidad (que sistematizó como área de estudios el trabajo clásico de Walter Ong), atendemos a las formas específicas en las que Lucio V. Mansilla y José S. Álvarez intentan –cada uno desde su experiencia y con sus herramientas propias– incorporar a la escritura procedimientos, modalidades y efectos propios de la oralidad, lo que condensamos en este trabajo, desde su título, como la realización de un programa crítico: escribir como se habla. En esta búsqueda, la lengua como saber y práctica social acciona sobre la memoria, el registro y el estilo, configurando posibilidades y límites que cada poética adaptará y, simultáneamente, ayudará a proyectar. Desde la charla del *causeur* en el club entre amigos hasta las escenas dialogadas de migrantes e inmigrantes, los textos

literarios que estudiamos despliegan las posibilidades de realización de aquel programa en el fin de siglo XIX porteño.

Intentar escribir como se habla es también una ficción literaria que implica asumir e imaginar las formas de lo oral y someter esa imaginación al dominio de la escritura. El charlista acomodado y culto que construye Mansilla como marca personal se permite “estropear la lengua” y trasgredir las expectativas elevadas para su lengua literaria; el escritor-periodista Álvarez provoca y juega con la representación de nuevas hablas y nuevos personajes a partir de los estereotipos. Correlativamente, el estilo y el nivel de lengua de las voces escritas constituye una manifestación de las elecciones individuales y necesariamente sociales respecto del idioma nacional. En ese sentido, tanto las expresiones autobiográficas como las ficciones dialogadas exceden lo individual para modular formas de la *ciudad hablada* en la literatura.

La coexistencia de distintas figuras de autor coincide con un período de expansión del estado (afirmación territorial e institucional), de experimentación y consolidación de los géneros literarios y su interrelación, así como con posturas ambivalentes, de fascinación y de rechazo, frente a los fenómenos de la modernización. En una elite que todavía asume casi todos los roles de lo público, conviven y compiten por el protagonismo en la lengua literaria los primeros escritores profesionales con las figuras más tradicionales del letrado cosmopolita y el escritor-político. José S. Álvarez y Lucio V. Mansilla ocupan posiciones en principio opuestas en el arco de un campo cultural en proceso de autonomización pero coinciden en la búsqueda de una lengua escrita que pretende acercarse al habla coloquial rioplatense.

Aunque motivado en las modificaciones lingüísticas y la emergencia de un tipo de habla regional, nuestro interés se orienta más bien al problema de la lengua literaria (si existe, si resulta modélica de otras formas del lenguaje, si es un espejismo crítico) y a un concepto intrigante y difuso: el tono de un texto.

Ante la pregunta por los modos de *escribir como se habla*, otros interrogantes se imponen: ¿lo que se escribe se habla?, ¿quién es que habla?, ¿cómo habla?, ¿quién escribe?, ¿por qué?, ¿para quién? Nuestro objeto se nutre de estas preguntas, a partir de las que abordamos la constitución de la propia *voz autoral* y la relación de ésta con los datos biográficos, las ubicaciones culturales de los sujetos que toman la palabra, sus vínculos con los lectores, la creciente afirmación de un campo literario autónomo, así como las modalidades específicas de variedades individuales y colectivas de la lengua que se producen como *voces escritas*.

En el contexto de transición hacia una incipiente cultura masiva, los nuevos actores urbanos que la literatura (el costumbrismo y el naturalismo pero también la crónica periodística y, en algunos casos, la *causerie*) pretendió representar, clasificar y fijar, comienzan a tener una presencia más activa en lo escrito. Un público más amplio, destinatario e inspirador de nuevos textos y medios de prensa, compite por los espacios y las significaciones con una cultura de elite cuyos modelos comienzan a rezagarse. La inclusión de la figura del lector en los diversos textos autorreferentes de Mansilla y los personajes que hablan en las ficciones de Álvarez, en sus distintos formatos, se hallan atravesados, por lo tanto, por el impacto que las modificaciones tecnológicas, demográficas, económicas y políticas provocan en la esfera pública y en la lengua, así como por las polémicas estéticas, ideológicas y genéricas que las acompañan.

Sin dudas, la fascinación por el movimiento, la oscilación entre lo viejo y lo nuevo, de lo aparente y lo real, son preocupaciones habituales en la cultura latinoamericana del fin de siglo. Y aunque las superposiciones entre un tiempo experimentado vitalmente y la posibilidad de evocación de ese tiempo (desplazado, repetido, cortado) están presentes en los cruces entre oralidad y escritura, la irrupción de nuevos medios de registro y reproducción modificó necesariamente la percepción y los vínculos de escritores y lectores con la cultura escrita. En este sentido, la imagen, en tanto inscripción de la temporalidad en un registro material, comparte problemáticas con la inscripción escrita de la palabra dicha.

En relación con las formas de la tipificación, el retrato, en su doble dimensión verbal e icónica, establece otro procedimiento solidario con las voces imaginadas en la escritura. Los retratos constituyen, entonces, simultáneamente un género –formas estéticas codificadas históricamente– y un discurso performativo –una narrativa que produce efectos sobre los cuerpos. Los escritores del ochenta, en particular Lucio V. Mansilla, se interesaron en la fotografía y sus múltiples efectos, e incorporaron imágenes en la construcción autobiográfica individual y estamental, sumando nuevas capas a la figuración autoral. En el caso particular de Álvarez, esta preocupación parece combinarse con su labor como investigador policial y su compilación de registros fotográficos y biográficos de los ladrones de Buenos Aires.

Además de tender a la clasificación de tipos, esta centralidad del cuerpo humano induce la ilusión y la posibilidad de la representación de un sujeto único. El costumbrismo de Fray Mocho y los procedimientos de constitución de la voz del *causeur* en Mansilla llevan a indagar los vínculos entre ficción y sujeto, y a revisar las

implicancias que la puesta en foco de un yo (o varios) como garante de la representación genera en las textualidades. Desde la *Galería de ladrones* de Fray Mocho a las imágenes fotográficas de Mansilla multiplicado y replegado sobre sí mismo profundizamos, entonces, en las teorías sobre el sujeto y la figura de autor como parte de los modos múltiples de instituir identidad en la literatura. Y aunque los cuerpos y rostros representados en los retratos policiales y los retratos de autor expresen aparentemente formas estéticas distintas, la práctica que los sustenta comparte valoraciones y estrategias de construcción identitaria: la relación entre una apariencia (visual, gestual, sonora) y algún tipo de valoración esencial (belleza, inteligencia / delincuencia, peligrosidad).

En la ciudad escrita, la presencia de lo extranjero asumirá representaciones múltiples, desde la figura idealizada del aporte civilizatorio hasta la amenaza inesperada y sospechosa del que viene a ocupar un lugar que no le corresponde. El miedo a la mezcla y a la contaminación, un tópico de las novelas naturalistas, aparece también en relación con la lengua: la degradación posible de los cuerpos es semejante a la preocupación por la deformación lingüística. Sin embargo, en los textos de Álvarez y en algunas zonas de la escritura de Mansilla, esta mezcla da lugar al chiste, al equívoco, la ironía y el humor. La amenaza del engaño, la estafa, la simulación y la corrupción del cuerpo-lengua puede leerse, entonces, en el tratamiento reticente pero también jocoso de personajes advenedizos, imitadores y maleantes y de frases hechas, neologismos y juegos sonoros. El modo de escribir estas otras lenguas (idiomas extranjeros y también jergas o variedades de la lengua propia) en los textos que estudiamos manifiesta un aspecto relevante de los cruces entre lo dicho y lo oído, lo escrito y lo leído.

Partimos de una indagación general, de orden teórico, que recorta (y construye) el problema-objeto, para luego abordar en su especificidad las poéticas elegidas como corpus. Estipuladas sus características, leemos sus obras desde distintas preguntas (figura y firma autoral, género, función de la prensa como productora de significaciones, conversación con los lectores, lengua de la escritura, relación con la coyuntura histórica) solidarias con la pregunta básica por la relación entre voces y escritura.

El problema de la voz como eje conceptual organizador de este trabajo motiva el sesgo de la primera parte (“I. Voces oídas y voces escritas”). Una vez planteados los puntos de partida para pensar voces escritas en la literatura incorporamos la noción de contemporaneidad para presentar el contexto cultural y literario de Mansilla y Fray

Mocho, así como la dimensión conversacional de su escritura (“Mansilla y Fray mocho: dos charlistas porteños”). Las siguientes dos partes (“II. La escritura de un conversador: Lucio V. Mansilla” y “III. Las viñetas dialogadas de José S. Álvarez”) se dedican al análisis de las producciones principales, durante el período elegido, de los autores que estudiamos. Luego de revisar sus poéticas individuales, la parte IV examina las relaciones que entre voz e imagen se articulan en sus obras y en distintos registros fotográficos, de modo que el estudio de lo específico resulte iluminador para la comprensión de una época.

Consideramos que el pasaje que va del *causeur escritor* Mansilla al *escritor-periodista* Álvarez, director, productor y gestor de la primera revista cultural masiva del país (es decir de una parte del proceso de modernización literaria ocurrido en el período y las diversas reacciones que suscita) se expresa también en esta organización cronológica y conceptual.

Leer estos dos proyectos creadores –sus obras, repercusiones, iconografías– en relación con otras textualidades de la época permite descubrir aspectos relevantes de la constitución de lo que hoy reconocemos como la lengua literaria rioplatense. Ambos aportan, desde posiciones culturales distintas, a la modernización de la escritura literaria, en disputa con una supuesta norma prestigiosa (ya en declinación pero persistente hasta bien entrado el siglo XX), y consolidan géneros novedosos en la prensa que anticipan funcionamientos de intercambio y circulación masivos, así como inscriben la melancolía por formas lingüísticas y de sociabilidad en retroceso.

Puntos de partida para leer conversaciones escritas

Quién habla y quién escribe, se pregunta Barthes en “Écrivains y écrivants” (1967) y propone una distinción entre quienes se preocupan y ocupan de la materia escrita más allá de una posible transmisión de información (escritores) y los que escriben con el fin de realizar alguna otra cosa ajena a la pregunta del cómo escribir, aun cuando esa sea exactamente la pregunta que escriban (escribientes). Más allá de su preocupación sobre la tarea de la *intelligentzia*, nos interesa recuperar la paradoja por la cual “en el momento mismo en que el trabajo del ‘écrivain’ se convierte en su propio fin, recobra un carácter mediador”. Barthes descubre que en la “actividad narcisista” del escritor, en su encierro práctico y metodológico, termina reapareciendo la pregunta por

el sentido: “¿por qué el mundo?”, “¿cuál es el sentido de las cosas”.⁴ Señala también que la distancia entre ambos roles no es absoluta e indica la existencia de un nuevo *tipo bastardo* de la modernidad: el “escritor-escribiente” (Barthes 1967:203).

Los escritores que leemos pueden considerarse, en algún sentido, *écrivain-écrivants*⁵. Parafraseando a Barthes, la escritura de Mansilla y Álvarez tiene aspectos de actividad intransitiva, concentrada sobre sí y su propio desarrollo, y en gran medida transitiva, motivada por el medio en que se despliega y orientada a comunicar algo: noticias, crónicas de sociedad, críticas literarias, opiniones, novedades mundanas. Expresan dos opciones de un período en tránsito, en el que la escritura literaria consolidó su separación de otras esferas del mundo letrado arraigada en un medio, la prensa, que también la condicionó a sus propias pautas y necesidades.

Mansilla y Álvarez informan y opinan sobre sucesos que dan cuenta de modos de sociabilidad propios y ajenos pero es al afianzarse en el trabajo insistente de la forma que acceden a “un carácter mediador”. “El *écrivain* reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, en definitiva, como una respuesta” (Barthes 1967:203). De este modo, al leer estas poéticas fuertes, con una impronta personal distintiva, buscamos también reconocer ese mundo que, refractario y escurridizo, se construye por escrito.

En ese mismo ensayo, al preguntarse por el sujeto de la escritura, Barthes añade: “nos falta una sociología de la palabra”. A esta cuestión dedicó Pierre Bourdieu gran parte de su obra y, en particular, los artículos que conforman su libro *¿Qué significa hablar? Economía de los cambios lingüísticos* (2008). Siguiendo la premisa de la lengua como espacio de lucha –“el signo es la arena de la lucha de clases”, diría Voloshinov–, Bourdieu desmonta la teoría aparentemente igualitaria que acarrea la noción de “comunidad lingüística ideal” (partiendo de Saussure pero incluyendo el innatismo de Chomsky y ciertas formas de la pragmática y la gramática textual).

⁴ Una lectura rápida de su ensayo podría conducirnos a una interpretación liviana en la que los escritores se valoran más positivamente que los escribientes. Por el contrario, lo que se afirma es que (al menos con posterioridad a la revolución francesa) el escritor no es el único poseedor del lenguaje escrito: hay otros que escriben y muchos que leen. La función social del escritor consiste en transformar el pensamiento en mercancía; la función del escribiente en “decir en toda ocasión y sin demora lo que piensa, de ahí el aspecto crítico, urgente” de su palabra (Bourdieu 2008: 208).

⁵ El texto de Barthes se orienta más bien a los especialistas, críticos o académicos (aunque descarta la palabra por inexacta, en términos generales se refiere a *los intelectuales*) pero si observamos la descripción del vínculo de los escritores-escribientes con la palabra, entonces Mansilla y Álvarez pueden ingresar en esta categoría doble.

La propuesta de Bourdieu es sencilla: la producción y circulación comunicativa son una relación entre los *habitus* y el mercado lingüístico. Su objetivo es recuperar aquello que los lingüistas buscan en el funcionamiento interno de la lengua y que, sin embargo, se inscribe en las relaciones sociales en las que funciona. Dado que los objetos simbólicos son productos de la historia y, como tal, están sujetos a sus condiciones de producción y uso, los intercambios lingüísticos establecen también relaciones de poder.

En su lectura, es el mercado el que “contribuye a construir no solo el valor simbólico, sino también el sentido del discurso”. Se pregunta entonces qué constituye o podría distinguir la noción de *estilo*, retomando lo postulado por Saussure como “diferencia individual con relación a la norma lingüística”, y orienta la interpretación hacia los sujetos perceptores que pueden identificar *distintas formas de decir*. Lo que permite distinguir un estilo, individual, grupal o de clase es la relación de diferencia con otras formas. Aunque esta diferencia parece remitir más fácilmente a la propuesta saussureana que a la idea de confrontación del propio Bourdieu, la distinción a la que se refiere no ocurre como valor negativo aislado de sus usos, ya que “lo que circula por el mercado lingüístico no es la *lengua*, sino discursos estilísticamente caracterizados” (Bourdieu 2008:13).⁶

Observaremos cómo se dan las posibilidades lúdicas y creativas en la poética *charlada* de Mansilla y *dialogada* en Álvarez pero también cómo se manifiesta un saber lingüístico “supuestamente común” que solo existe inmerso en una situación singular, “marcado socialmente”. En este sentido, la capacidad de manejar diversas variedades lingüísticas evidencia la desigualdad en la distribución simbólica. Los malentendidos y los juegos de palabras se sostienen en ese manejo de los múltiples significados encapsulados o abiertos en una palabra o en un giro determinados. Esto, sin olvidar que “la comunicación entre clases representa siempre una situación crítica para la lengua utilizada, cualquiera que sea” (Bourdieu 2008:16), las modulaciones de una lengua que

⁶ Coincidimos en la necesidad de recuperar los contextos de uso y la situación empírica que presupone lo enunciado por determinado sujeto y, por ende, la subjetividad (individual, de clase, de género) que dispone una visión de mundo, pero creemos que en su lectura se omiten, por ejemplo, las posibilidades lúdicas en el doble sentido del chiste y las formas populares de la lengua. En el afán de denunciar las inequidades propias del “mercado lingüístico”, Bourdieu afirma que los diferentes sentidos de una palabra “sólo existen simultáneamente para la conciencia culta que los genera al romper la solidaridad orgánica entre la competencia y el mercado” (Bourdieu 2008:15). Sin embargo, Bourdieu reconoce la autonomía de la lengua (“su lógica específica, sus reglas propias de funcionamiento”) como mecanismo formal capaz de generar sentido en el sinsentido, a fuerza de respetar las reglas gramaticales. Esta capacidad generativa permite crear realidades a partir de lo enunciado. Tal es el caso de la lengua jurídica pero, en general, de toda forma ritualizada de la lengua. Recordemos que, por ejemplo, las pautas sociales generales que inician, sostienen y terminan una conversación (oral o epistolar) son parte de esos ritos verbales.

se tuerce para encontrar formas de lo oral en la escritura incorpora en sí misma saltos, interpretaciones diversas y exhibe fracciones de las luchas simbólicas por los significados.

En nuestra lectura de conversaciones escritas –recordando las prevenciones que hemos mencionado a partir de una perspectiva sociolingüística para analizar el habla– pensamos, en primera instancia, en la situación empírica de la “conversación natural”. A ese fin, recuperamos la propuesta de la lingüística pragmática, no para utilizar sus métodos de análisis sino para estar atentos a estas relaciones y sus posibilidades. Las máximas y las implicaturas conversacionales que sistematizó Paul Grice (y que continuaron refinando Sperber y Wilson en su teoría de la relevancia) sirven no solo para el análisis pragmático de una conversación sino para pensar, en términos de crítica literaria, la situación dialógica ficcional en relación con los comportamientos esperables y reconocibles para todo lector: espera o superposición de la voz ajena; colaboración o impedimento del dialogo, relevancia y transgresión de la coherencia, desorden y ambigüedad, confusión en lo expuesto. Más allá de las diversas críticas que se le han realizado a la teoría de la cooperación y sus transgresiones (reduccionismo, falta de lectura intercultural, solapamiento de máximas y otras), el foco que la lingüística pragmática puso en la situación dialógico-comunicativa en sí resulta relevante para el análisis literario que proponemos⁷.

¿Qué implica, entonces, la decisión de conversar por y en lo escrito? ¿Mantiene formas y usos de la charla en presencia?

En el caso de Mansilla, el espectáculo de lo íntimo y la anécdota entre pocos remeda formas de la conversación como arte burgués del reconocimiento. Las *causeries* nos informan sobre las decisiones de este escritor pero también sobre el horizonte de expectativas de sus lectores y de un estado de lengua determinado. Reconocemos en la producción del círculo, como figura del encuentro entre amigos, y del club, como espacio preferencial de las conversaciones referidas, una continuidad con las charlas de salón. Al respecto, Benedetta Craveri (2003) ha investigado la práctica de la conversación entre pocos, a partir de la cultura cortesana y luego burguesa de Francia en

⁷ Resumidas en “el principio de cooperación”, las máximas conversacionales presuponen que los hablantes de un diálogo intentan sostener el intercambio con información adecuada y verdadera, por lo que se someten voluntariamente a una serie de pautas que lo vuelven posible. Las “violaciones” a las máximas son constantes en cualquier conversación natural y generan “implicaturas” que los interlocutores reponen para continuar con el dialogo y añadir significado no evidente ni explícito en el enunciado. Ver: Grice (1995) y Sperber,y Wilson (1995). Para una propuesta de análisis en el problema de la cortesía y descortesía, ver: Brown y Levinson (1987).

el siglo XVII, como un modo aristocrático del reconocimiento, como defensa y separación frente a sectores sociales en ascenso. En el mismo sentido, Adriana Amante (2010) ha estudiado la sociabilidad entre los emigrados románticos del período rosista como modelo de relación intelectual; y sus conversaciones epistolares como refuerzo de las identificaciones grupales. Esta lectura, que retoma la conceptualización de Jitrik respecto de la conversación en tanto objeto cultural, brinda nuevas perspectivas sobre la cuestión de los espacios escritos como instancias de intercambio a partir de las nociones de afinidad y afinación.

En la dirección extrovertida que asume el *causeur*, el ensayo de procedimientos humorísticos, irónicos o de parodia, convalida los circuitos de legitimidad social a la vez los cuestiona. La conciencia pública de su recepción funciona como motivo y fin para un parloteo continuado y, a veces, chirriante que abre los límites del intercambio. La sugerida conversación ente amigos del *entre nos* propone simultáneamente, un discurso autovalidante y material fecundo para retener a los lectores curiosos en el devenir del charlista:

yo soy muy conversador, rayando a veces mi charla en solo, o no tiene razón el *soi-disant* crítico imparcial que el año pasado dijo que soy algo aficionado al palique.
¡Ah, y qué lástima que no esté en edad de corregirme de ninguno de mis defectos!
¿Y qué hacerle al dolor? Vaya lo uno por lo otro. Vaya por mis aptitudes gárrulas, un cierto amor propio de cumplir siempre lo que prometo –sobre todo, cuando el pago consiste en puras palabras y palabras–, que es lo que sospecho le sucede a más de cuatro de los que me leen. (“El dedo de Rosas”, 1963:506)⁸

Cuando planteamos que una escritura que se acerca (sesgada y oblicuamente) a lo oral exhibe explícitamente la lucha social por el significado nos referimos a la puesta en escena de códigos y registros sociolingüísticos diversos en una misma textualidad. Sea por una búsqueda documentalista, lúdica o vanidosa, la visibilización de hablas diversas pone en juego las competencias culturales socialmente adquiridas. El *switch-coding* (Bernstein 1989) que Mansilla erige como forma de su propia voz escrita da cuenta de la posición acomodada y políglota que lo caracteriza.⁹ El *causeur* ya había experimentado sus cualidades de lenguaraz atrayendo a su alrededor a la tropa y los lectores de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Esa plasticidad comunicacional, del intérprete que conecta dos mundos representa el ideal del viajero experimentado y es una de las habilidades que más valora Mansilla en sí mismo y en los

⁸ Puesto que esta tesis se ocupa de las escrituras de Mansilla y Álvarez, cada vez que las citas los involucran se omite el nombre. Se repondrá en los casos necesarios para no generar ambigüedad.

⁹ El concepto de código sociolingüístico se refiere a “la estructuración social de los significados” (Bernstein 1989).

otros (no por nada, en 1894 acusará a Sarmiento, en una virulenta estampa necrológica, como aquel que “no poseía las lenguas de contacto”). Su capacidad de adecuación cultural es una marca distintiva entre los escritores cosmopolitas del ochenta.

Como Borges, Mansilla reclama una argentinidad de inspiración doble: telúrica y universal; es el gusto de un consumidor avezado, que puede dormir tan bien en una cama parisina como en el suelo del desierto nacional y escribir tan bien *palique* por *causerie* como adjetivar despectivamente en francés a un crítico que no quiere nombrar. En las *causeries*, la yuxtaposición de códigos no se funda especialmente en las variedades lingüísticas sino, más bien, en una profusión cosmopolita de frases extranjeras y argentinismos incrustados y, sobre todo, en un gusto por la conversación ecléctica, hasta disonante, armonizada en el tono *–puras palabras y palabras–* de su prosa.

Álvarez, aunque de extracción menos aristocrática, también coquetea desde su capacidad multilingüe con un cruce entre formas cultas y populares. En un recorrido que va del *Ateneo* a la *Cantina del 20 de settembre* elabora una cartografía sonora que busca capturar las variaciones pronunciadas de artistas bohemios, viejos porteños, migrantes provincianos y extranjeros novísimos en el uso del español. El juego de la escritura fonetizante, con sus apóstrofes, sinalefas escritas, cambio de vocales y cortes de palabras (sobre todo en sus producciones para *Caras y Caretas* hacia el novecientos) refuerzan y producen en lo textual aquella sensación de confusa babel que unos años antes narraba su *alter ego*, Fabio Carrizo:

lo que más me develaba eran las ilusiones del oído, aquellas voces pronunciadas en todos los idiomas del mundo y en todos los tonos y todas las formas imaginables.

[...]

Mi cabeza era un volcán: todo lo oía, todo lo interpretaba y mi cuerpo se debilitaba en aquellas horas de agitación y de fiebre. ¡Buenos Aires entero, con sus calles y sus plazas y su movimiento de hormiguero, bullía en mi imaginación calenturienta! (Álvarez, *Memorias de un vigilante*, 1961:165)

La búsqueda de una lengua original y propia, en la poética de Álvarez, incorpora dicciones escritas que se sirven de la ya consolidada lengua gauchesca pero también de giros extranjeros, frases hechas, lugares comunes y juegos lingüísticos; y de la repetición, la digresión, la interrupción y la multiplicidad temática similar a la de una conversación oral. Con gran despliegue visual-sonoro incorpora nuevas jergas criollas en mixtura con lo inmigratorio (que retoma, produce y amplía) anticipando un tono y un universo ficcional que aparecerá más tarde en formas culturales populares como el tango y el sainete. Se trata del mundo lunfardo, sus hablas y costumbres, el bajo mundo,

la “avivada” criolla y los personajes risueños y moralmente cuestionables que protagonizan las anécdotas narradas en sus viñetas urbanas o en los recuerdos provincianos.

La sonoridad buscada en Mansilla y Fray Mocho es la de una lengua coloquial argentina y, en particular, porteña. ¿Qué significa escribir en porteño? Las opciones de Mansilla y Fray Mocho dejan una impronta en la escritura coloquial rioplatense. El tono de la charla entre amigos y el bullicio cosmopolita pueblan la escritura de giros, frases hechas y una sintaxis por momentos repetitiva, redundante o digresiva. Contar, conversar, disertar, dictar, charlar, confesar o declarar son modalidades en esta literatura que aspira a hablar por escrito. Desde el murmullo de lo íntimo al pregón en la vía pública nos preguntamos qué se oye cuando se habla y de qué se habla cuando se conversa por escrito.

I. Voces oídas y voces escritas

Hablar o escribir. La discusión socrática sobre la palabra escrita

Conversar como vía de acceso al conocimiento parece haber sido la premisa socrática que acompaña la creencia –aún vigente– acerca de la potencia de la palabra hablada frente a la palabra escrita. En el diálogo maestros y discípulos ponen a prueba sus ideas, las dejan abiertas a intervenciones inesperadas y construyen su saber. Los interlocutores presentes intervienen en un discurso que fluctúa, que se adapta a las contingencias, intereses, creencias y necesidades de cada uno. Como proceso y resultado de ese intercambio se producen nuevos discursos y nuevos saberes. La idea de la vitalidad se opone al estancamiento de lo impreso. La afirmación del valor de la experiencia, de la intensidad de lo vivido por sobre lo leído (como si la lectura no fuera una experiencia vivida) y de los componentes no verbales de la comunicación que asegurarían una mayor pregnancia de lo dicho en la memoria son otras de las asociaciones de valoración positiva del diálogo oral por sobre lo escrito como transmisión. En esta perspectiva un texto escrito no podría oír, ni registrar, ni reproducir las voces de los otros.

Sócrates: Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. (Platón, “Fedro”, 1988: 405-406)

El ideal de la conversación socrática se desarrolla entre pares, aun cuando haya un participante con más conocimiento o experiencia. En la defensa de sus argumentos los interlocutores pueden utilizar herramientas de persuasión pero son sujetos pasibles de ser, a su vez, persuadidos. Tanto el maestro como sus discípulos participan del ida y vuelta comunicativo teniendo en cuenta quién es ese otro, cuáles son sus intereses y saberes, qué acaba de decir en la conversación y, sobre todo, cómo estimular el surgimiento de nuevas ideas.

El carácter fijo del discurso escrito, su falta de adecuación a un receptor particular, la ausencia de experiencia en aquello que se transmite a través de lo leído son algunas de las críticas que Platón pone en boca de Sócrates:

Sócrates: Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar el letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura. (Platón, “Fedro”, 1988: 405)

En esta concepción de la escritura hay una idea solidaria y es, justamente, la dimensión sospechosa del lector-interlocutor. La lectura es, en el mejor de los casos, una instancia muda, estática, en la que quien se acerca a un texto solo puede reconocer lo que ya conoce. Y es también la posibilidad de confundirse y falsear lo que otro ha escrito. ¿Son perdurables las ideas escritas si quien las recibe no puede discutir las o las malinterpreta en la soledad de su lectura? La notación como registro que perdura en el tiempo preocupa a Sócrates especialmente. ¿Para qué recordar aquello que ya no es necesario memorizar? La amenaza de lo escrito atenta también contra las habilidades de la memoria y la cualidad de archivo es puesta en duda a partir de la labilidad del contenido.

Lo paradójico de este saber es que ha sido Platón, en la escritura de sus diálogos (especialmente en *Fedro*), quien nos ofrece una versión de la palabra dialógica de Sócrates. En la “letra muerta” de sus textos pervive la vitalidad del maestro de la conversación. Esta ironía inicial de las críticas de Sócrates-Platón hacia la escritura acompaña todavía reflexiones y prejuicios acendrados en ciertas formas de la pedagogía, de la antropología y de los estudios culturales que asocian la situación comunicativa oral con un reaseguro de la verdad.

Las sospechas respecto de la capacidad de transmisión de la palabra escrita frente al fenómeno *in praesentia* de la conversación oral han sido motivo de estudio y reflexión de lingüistas y filósofos desde la tradición griega hasta la actualidad, así como un tópico coloquial reiterado a partir de la experiencia pragmática y la intuición de conversadores y escritores. En su “Ensayo sobre el origen de las lenguas”¹⁰, Jean-Jacques Rousseau esbozó una breve pero sugestiva teoría lingüística¹¹ respecto de las distancias entre una lengua hablada y una lengua escrita.

¹⁰ El “Ensayo sobre el origen de las lenguas” fue publicado póstumamente en 1781. Utilizamos la edición castellana del FCE de México editada por primera vez en 1984 y reimpresa en 1996.

¹¹ Si bien la lingüística moderna no se había desarrollado como disciplina en el momento de la escritura de ese ensayo, nos permitimos adjetivar de este modo su propuesta filosófica por el peso que este texto ha adquirido en la discusión contemporánea y por el modo en que se lo ha considerado una anticipación de ciertos tópicos de la teoría estructural. Derrida encuentra en este texto líneas que luego continuarían la glosemática y la lingüística generativa. (Cfr: *De la gramatología*, 2005 y *El círculo lingüístico de Ginebra*, 1998)

Al analizar el origen de las lenguas y la capacidad de la articulación lingüística como una facultad específicamente humana, Rousseau se centra en la necesidad de comunicación de una comunidad. Distingue evolutivamente tres formas de escribir: una que “pinta los objetos mismos” (la más simple), es decir la antigua escritura jeroglífica; otra que “pinta los sonidos” y “habla a los ojos” –es el caso de las escrituras ideogramáticas–; y la más sofisticada, desde su punto de vista, la descomposición de las voces en elementos finitos, es decir la escritura alfabética, que no “pinta” una palabra sino que la “analiza”. Pero lo más interesante es su señalamiento de la particularidad de la escritura respecto de la lengua oral: “El arte de escribir no se relaciona en lo absoluto con el arte de hablar”. La escritura se presenta como un modo de alteración de la lengua, no su fijación sino un reemplazo de la expresión por la exactitud. En este sentido, retoma la valoración socrática sobre la vivacidad de la palabra hablada que se pierde en lo escrito: “Se escriben las voces y no los sonidos”. En la escritura se pierden los tonos, los acentos y las inflexiones; y los modos que tiene la escritura para suplirlos (entre los cuales distingue la puntuación) extienden el discurso y generan un debilitamiento de la palabra que al volver a la oralidad, a través de la lectura, pierde su expresividad, ya que “lo único que se hace es leer al hablar” (Rousseau 1996:29,30).

Ausencias y presencias del lenguaje

Esta adición de la escritura es lo que Derrida analizó como “suplemento” en el pensamiento rousseauiano: “El verbo suplir define cabalmente el acto de escribir [...]. La escritura es el suplemento por excelencia puesto que ella marca el punto donde el suplemento se da como suplemento de suplemento, signo de signo...”. Esta adición es extraña a la voz (considerándola como voz interior y preverbal) y trasunta artificialidad, una astucia, escribe, “para hacer presente el habla cuando, en verdad, está ausente” (Derrida 2001:354,185). La escritura es una técnica que debe ser borrada, suprimida, con el objeto de recuperar la presencia. Esta necesidad de borramiento implica la paradoja de la escritura tal como aparecía ya en Platón. Derrida señala que esta relación ambivalente es constitutiva de la escritura filosófica y que es en el *suplemento* donde la incongruencia rousseauiana se vuelve sostenible¹².

¹² Con respecto a la idea de ambivalencia en Rousseau, en su último libro autobiográfico, *Las ensoñaciones del paseante solitario*, teoriza sobre la escritura autobiográfica: escribir para, más adelante, y a través de la lectura, volver a vivir. Ahí se hace el círculo: vida-escritura-lectura-(re)vida. De algún modo, este vivir a partir de la escritura-lectura propone también una restitución de la presencia en lo escrito.

Marc Goldschmidt plantea que “la suplencia agrava la falta”. Y aclara:

Por esto, en el momento en que una escritura borra, reduce, disimula, evita, y pone afuera la escritura, excluye la dimensión material, diferencial, falsificante, parasitaria de ella misma. Se traiciona en ese momento y agrava lo que intenta hacer desaparecer; deja que se incluya lo que excluye y que se inscriba lo que intenta borrar. El pensamiento de Rousseau produce así el efecto inverso de aquel que buscaría. El suplemento de discurso de Rousseau sobre el suplemento no es, pues, un apéndice o un suplemento; es el pensamiento de Rousseau “en efecto”, es decir, lo que hace y deshace efectivamente su texto. (Goldschmitt 2004:42)

Derrida encuentra en esta ambivalencia rousseaniana la inscripción de la falta de origen. Intentar volver hacia atrás, a un inicio puro, sin lo añadido de la escritura se vuelve imposible y contradictorio:

Él [Rousseau] *declara* lo que *quiere decir*, a saber que la articulación y la escritura son una enfermedad pos-originaria de la lengua; dice o *describe* lo que *no quiere decir*: la articulación y en consecuencia el espacio de la escritura operan en el origen del lenguaje. (Derrida 2001:289)

Derrida señala que la concepción rousseaniana del arte es mimética, es decir que instala una imitación que duplica la presencia (de allí su cualidad añadida y artificiosa). El pensamiento derrideano no busca encontrar o negar la existencia de un origen sino plantear que en el origen está el suplemento y que no tiene sentido buscar un original puesto que primero está el simulacro. No habría lenguaje sin escritura, ni presencia sin apariencia¹³.

Esta postura y la idea de trazo como marca de “una presencia de la presencia” que nunca aparece ni puede encontrarse, resultan indispensables para comprender hoy los estudios sobre las voces escritas pero requiere que estemos atentos a las complejidades que tiene el vínculo entre las distintas tecnologías de la palabra (Ong 1982) y que, desde nuestra perspectiva, no pueden reducirse a una relación de precedencia ni a una invención del origen. En la lengua, activada al hablar, pero también, claro, al escribir, la presencia de los usos deja sus marcas. Y esas marcas pueden ser leídas como trazos pero también como indicios y huellas. Si bien, como propone Derrida, también los enunciados orales pueden repetirse o comprenderse sin sus emisores, consideramos que nuestro análisis no puede prescindir del vínculo que, en su momento, unió determinado enunciador con su enunciado; e, incluso, con el contexto de dicha enunciación. Aunque coincidimos en que la presencia no es restituible,

¹³ En este punto es que Paul de Man le plantea a Derrida, y con razón, que en Rousseau no habría una presencia fija en el origen, sino que esa es su interpretación. De hecho, el segundo párrafo del “Ensayo sobre el origen de las lenguas” empieza con una imagen para demostrar que el primer lenguaje es figurado, no literal.

intentamos, sin embargo, recuperar la vocalidad de un texto y su relación (imaginada, figurada, datada) con su posible autor.

La discusión provocativa con el deconstructivismo que plantea George Steiner (1993) al recuperar una metafísica de la presencia estimula nuestra lectura –aunque con resquemores frente a su fuerte postura teleológica– como una “comprensión en acción” (así caracteriza Steiner la responsabilidad de la interpretación) del lenguaje escrito. Steiner polemiza con las disciplinas de lo que llama la “post-palabra” o época del epílogo (*after-word*), argumentando que

La apuesta en favor del significado del significado, en favor del potencial de percepción y respuesta cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando encontramos al *otro* en su condición de libertad, es una apuesta en favor de la trascendencia. (Steiner 2003:14)

Elige la figura de la paradoja frente a las aporías deconstructivistas y, en ese sentido, rescata algunas de las preocupaciones socráticas (como la de la pérdida de la memoria, ahora en la acumulación electrónica y los bancos de datos) pero valora la “presencia efectiva” (2003:24) del arte dentro del arte, en la traducción y en la transposición. Su interés por lo musical, por encima de lo verbal, abre la dimensión de lo interpretativo a una acción creativa re-productiva. Se pronuncia contra la proliferación de discursos secundarios, –les decir: la crítica, la investigación académica y la reseña periodística– por encontrar en esta discursividad un intento de alejarse de la “presencia real” o la “ausencia real de la presencia” en el lenguaje, refugiándose en el mundo de lo indirecto¹⁴. Cuál es el significado del significado, se pregunta Steiner, en una época de ruptura de la confianza entre el lenguaje y el significado (2003:120) y cuál es el exceso de la escritura (2003:107), que no se corresponde con el “suplemento” tal como lo entiende Derrida, sino con un *plus* de significación de la literatura, un valor sobrante de lo poético.

Más allá de la oposición entre exceso y falta, nos interesa pensar la presencia como fenómeno lingüístico, siguiendo lo postulado por Noé Jitrik en su lectura de Greimas y Fontanille¹⁵. Aquello que está presente se hace evidente en su carácter de

¹⁴ Entramos en nuestra propia paradoja: al rescatar de Steiner el deseo, o impulso, de recuperar algo de la presencia en el discurso caemos en lo que más critica: la “dinámica de una interminabilidad”, en la que los textos interpretativos dialogan con otros textos interpretativos “en una interminable galería de quejumbrosos ecos” (Steiner 1993:56). En este mismo sentido, pero desde distintas perspectivas, *After Theory* de Terry Eagleton (2003), y *Humanism and democratic criticism* de Edward Said (2004), sugieren un agotamiento de las teorías concentradas en la intertextualidad crítica y reclaman un compromiso humanístico del lector crítico con la obra.

¹⁵ En *Concentrados semióticos*, Noé Jitrik diferencia dos etapas o movimientos en el pensamiento greimasiano: un primer momento “clásico”, más formal y erróneamente “confundible con el

experiencia percibida, sentida, cargada de intensidad pero que, sin embargo, solo es reconocida a partir de una apariencia. Una categoría “propia del discurso en acto; es decir, aquello que afirma el discurso como discurso” (Jitrik 2007) y que Greimas denomina “enunciación viva”. Pero no se refiere Jitrik, en su propuesta, a una adecuación simple entre enunciación y referente; sino que incorpora la búsqueda de aquello que produce las relaciones entre las palabras y las cosas y que no reside solo en un correlato (presente o ausente) entre el signo y un afuera. La idea misma de discurso que sostiene este postulado implica reconocerlo como una entidad de índole verbal que “guarda una relación con lo no verbal y lo verbal al mismo tiempo. Actúa, en consecuencia, en dos órdenes: por un lado, da cuenta de lo no verbal, lo refiere, pero no desaparece en ese dar cuenta como entidad capaz de dar cuenta” (Jitrik 2007:50).

Al intentar percibir y esbozar una categoría porosa como la de *voces*, atendemos a ambas cuestiones (lo verbal y lo no verbal) descansando en lo único que tenemos a nuestra disposición: los rastros discursivos. Desde esa huella intuimos la presencia de conversadores y oyentes y reflexionamos sobre algunas ocurrencias que, aunque indiscernibles de las posibilidades mismas de la lengua, dan cuenta de experiencias históricas y constituyen, aun con los riesgos de toda mediación, una de las formas de lo real.

Será útil, también, recuperar la noción de *formación discursiva*, que propone Foucault en *La arqueología del saber* (1977), para incorporar no solo una determinada emisión de habla (lo que algunas perspectivas, como el análisis del discurso, considerarían “discurso”), sino también una historia, un paradigma que se actualiza, de modo latente, en un enunciado o en su enunciación.

La voz, las voces

Lejos de recortar sus alcances, nuestro uso del término *voz* se nutrirá de superposiciones, deslizamientos y acumulaciones significativas. No hacemos un estudio fonológico ni trabajamos con reproducciones mecánicas de la voz (que aun son incipientes en el período que estudiamos), pero sí con sus evocaciones y menciones y, también, con la supuesta voz del lector en el proceso de actualización de un texto (en su

estructuralismo” y una segunda etapa en la que incorpora la “teoría de las pasiones”, complementando su objeto semiótico con una perspectiva más filosófica. Jitrik retoma a Jacques Fontanille como parte del grupo de greimasianos que piensan estas nociones afectivas y, a partir de sus postulados, propone una definición de “presencia” que suma a lo predicativo las “pasiones”, y agrega una nueva categoría, “el misterio”, que daría cuenta de ese “algo” que está por fuera de lo presente/aparente y que podría entenderse como el “ser” (Jitrik 2007).

lectura) y del escritor en las elecciones al transcribir o intentar transcribir expresiones de otros. Las distintas acepciones del concepto que incorporamos en nuestro abordaje consideran la emisión vocal y también la voz interior; la voz como opinión y como marca de autor (cercana a la noción de firma) y las voces de los otros, en personajes, alusiones y palabras oídas, como contrapunto dialógico necesario para la constitución identitaria.

La *vocalidad* de la escritura (en los diversos modos en que la piensan Dominique Mainguenu, Paul Zumthor y Mladen Dolar) remite a los complejos vínculos entre oralidad y escritura y permite considerar las cualidades estudiadas para la voz (real y oída) en su efecto acumulativo de escritura, trasponiendo la dimensión sonoro-temporal al diseño espacial, tal como nos enseña Walter Ong (1982) en su propuesta de análisis de las técnicas de la palabra. Distintos aportes desde perspectivas lingüísticas, psicoanalíticas, históricas y de representación literaria nos ayudan a pensar las mediaciones productivas que ejerce la lengua entre una *voz* y un *sujeto*.

La multiplicación de la noción *voz* a *voces* requiere recuperar la idea y el efecto de resonancia en la letra escrita. Ese salto entre lo oído y lo escrito es la encarnadura volátil de lo que nombramos cuando decimos *voz* en nuestro trabajo. La cuestión del sustento de esa voz nos orientará para volver a la temporalidad, en particular a la finitud como problema. Proponemos que toda voz remite, evoca o pregunta por un cuerpo ausente (incluso, o muy especialmente, en las voces acusmáticas¹⁶). Entre la subjetividad y la tipicidad, las modulaciones de una y varias voces en la literatura disponen diseños tipográficos y sugieren cuerpos imaginarios; construyen y exhiben subjetividades que implican modos de vincularse con un entorno, de comprender y constituir ese entorno (un *habitus*, según Pierre Bourdieu) y, por ende, implican el despliegue de un tipo de percepción.

Ong (1982) ha sistematizado como área de estudios la relación entre oralidad y escritura, su interacción y negociaciones, así como la historia de sus análisis desde la antigüedad griega hasta la actualidad, revisando esos debates y postulando la especificidad de la oralidad y la escritura como tecnologías de la palabra. Ciertas relecturas y continuaciones del campo abierto por su trabajo nos resultan relevantes para

¹⁶ La voz acusmática es aquella de la que no podemos ver la fuente de procedencia. Es una voz sin cuerpo emisor. Michel Chion (1982) llama a esta voz oída pero incierta “voz acusmática”, una voz imposible de ubicar y cuya desubicación genera interesantes problemas de identificación, suposición y miedo. Las voces sin cuerpo o con cuerpos erróneos, imaginarios o imposibles son siempre voces que actualizan la vivencia de lo siniestro y evocan la voz de los muertos.

seguir observando los diversos solapamientos respecto de los saberes presuntamente orales o escritos, tales como la noción de *auralidad*, desarrollada por Coleman (1996) y el estudio de los vínculos entre las condiciones materiales de la grafía y la voz, que plantea Zumthor (1989).

Como comentamos antes, consideramos ineludible el aporte derrideano, desde los postulados de *De la gramatología* y en adelante, contra la oralidad como reaseguro de verdad u origen de la escritura, pero recuperamos la noción de *vocalidad* del texto y su relación con el autor, tal como la propone Maingueneau (1996), para observar los lazos que entre un texto y su supuesto autor persisten en la lectura. Se trata de los rasgos que contribuyen a la identificación de un discurso y del cuerpo enunciante con el que se relaciona históricamente un determinado enunciado. Si bien “no es posible reducir la problemática de la voz a la oralidad en el sentido trivial del término, es decir, a los enunciados transmitidos al oído mediante las ondas sonoras; tampoco se puede aislar la cuestión de la voz de la representación del cuerpo que le está asociada” (Maingueneau, 1996).

En tanto la voz es corporalidad explícita o supuesta, tal como propone Maingueneau en sus consideraciones sobre el *ethos* como garante de la escritura, en lo escrito las manifestaciones de esa corporalidad serán un problema, un rasgo complejo del pasaje, en cualquier orden, de oralidad a letra impresa y de escritura a lectura. En ese sentido, incorporamos el análisis de la voz como objeto, desde una perspectiva lacaniana (Dolar, 2007) y pensamos en la figura de autor (Foucault 1977) como la resonancia de una voz.

Cuando Mladen Dolar se plantea producir “una teoría de la voz” comienza señalando una situación evidente aunque fundamental para pensar estéticamente sobre formas de la expresión: “el uso omnipresente de la voz en la comunicación de todos los días” (2007:24). Toda la vida social (incluso hoy en la era de la comunicación digital) está mediada por la voz: las voces con las que se convive, con las que se trabaja, las voces amadas y odiadas, las voces de los desconocidos, oídas como murmullo sordo o estridencia en la ciudad. La propia voz pronunciada en el tumulto de las otras voces y la voz imaginaria articulada en el sonido de nuestra conciencia buscan un hueco silencioso para hacerse oír o para sumarse al bullicio. Un principio banal diría que para conversar es necesario enunciar la propia voz y oír, al menos, una voz ajena.

En el siglo XIX, son mucho más frecuentes las situaciones de intercambio vocal que las de lectura y escritura. Esto no significa que lo social en comunidades que

manejan la escritura no esté regido por el poder de la ley/letra (como propone Ong), sino que incluso la organización social dependiente de lo escrito no oculte la preponderancia apabullante que la voz, como instrumento mediador y como ambiente en el que estamos inmersos, tiene todavía.

La voz se articula con silencios y sonidos pero si hay algo que la vuelve fundamental es su vínculo con la palabra, la capacidad articulatoria del lenguaje. El grito, el llanto, el murmullo inaudible o el balbuceo se tornan significativos en su relación de negatividad, contrapunto o extrañamiento con la decodificación verbal. Es el hecho de que una voz humana no produzca sonidos articulados inteligibles lo que aumenta la fuerza expresiva de esas emisiones. Decimos que la voz es un fenómeno humano no por sus características fónicas sino por su conexión estructural con el mundo del significado y la producción de pensamiento. Dolar señala que aun en el silencio y en la máxima soledad, un sujeto no se libra del sonido de una voz. Y remarca: “quizás las más apremiantes e intrusivas sean las voces no oídas” (Dólar 2007:26).

La voz como soporte del lenguaje señala hacia el significado; ahora bien, para poder escuchar a la voz como objeto es necesario captarla como “punto ciego de la producción de sentidos”. Dolar considerara la oposición entre voz y significante. El significante saussureano no tiene ninguna cualidad característica positiva, definible por sí misma: solo existe en su red de relaciones, su negatividad y su iterabilidad. La operación de considerar la voz mero soporte del significante siempre libera un resto, un exceso que no es ni significante ni significado. El acento, la entonación y el timbre son elementos vocales que eluden la clasificación opositiva. El acento aporta significado a partir de su musicalidad y plantea (exhibe) la materialidad vocal como exceso.

Más allá de la voz ‘en carne y hueso’ (como dirá Jakobson algunas décadas más tarde) está la entidad sin huesos ni carne que es definida puramente por su función: el sonido silencioso, la voz sin sonido. (Dólar 2007:29,30)

Silencio, sonoridad y escritura

“¿Qué silencio es el de la escritura?”, se pregunta Jitrik (2007) en *Concentrados semióticos*. Al responder incorpora dos nociones fundamentales: “resonancia” e “intervalo”. Lo ya escrito, en apariencia silencioso, es aquello que investigamos en su capacidad sonora. La resonancia como prolongación del sonido o “como aquello que queda del sonido en el silencio” sirve para pensar no tanto la lectura individual silenciosa sino la interrupción en la conversación que se hace espacio en el dialogo de la escritura. Pero, también, la sonoridad evocada en una lectura casual, conversada, en un

encuentro social. El decir de lo escrito puede oírse en el silencio de la página. La resonancia también puede considerarse un aspecto de la recepción de un texto.

Al vincular el silencio de la página y el sonido de las voces, es pertinente recurrir al concepto de “puesta en voz” de un texto para su lectura pública, performativa, en el análisis que Porrúa (2011) propone para la lectura poética. La caligrafía tonal (título de su libro) que intenta descifrar para la escucha de poemas dichos, leídos o recitados, se asemeja al estudio de ciertas formas contemporáneas de la notación musical y, también, a lo que Zumthor denomina “vocalidad” (en este caso, la calidad vocal del poeta). Es decir, al carácter histórico del “empleo” (Porrúa prefiere utilizar el término de Andrea Davini: “producción”) de la voz.

Porrúa conceptualiza la relación entre texto escrito y texto vocalizado, partiendo de los registros sonoros efectivos de distintos poetas. En su caso, el trabajo con la materialidad sonora (que no podemos recuperar en la lectura de los textos del siglo XIX) es definitorio. Aun así, trabaja con la idea de *voz imaginaria* para el texto y *de voces aceptadas o marcadas* en una “supuesta partitura” que combina la sintaxis y la “caligrafía” textual, así como el territorio (en términos barthesianos) de lo esperable o audible para un poema determinado en un contexto determinado.

El cuerpo y la voz no necesariamente generan relaciones simétricas con el texto que realizan. En el caso de Neruda, por ejemplo, Porrúa propone escuchar su tono (monocorde y coincidente para leer poemas muy distintos como *Canto general* y *20 poemas de amor y una canción desesperada*) como un “modo potente de leer el poema”, que generó un linaje fuerte para la voz poética incluso cruzado con sonoridades distantes de toda forma lírica, pero que difiere o se aleja de lo que leemos en los textos. En esa distancia se produce también significación. Aunque el trabajo interpretativo de Porrúa en este capítulo de su libro se sostiene, justamente, en la concreción de aquello a lo que nos es imposible acceder en nuestra lectura (escucha) de los textos del siglo XIX, será pertinente atender a las nociones que rescata de Zumthor, Barthes y Dolar: la espectacularidad de la voz y la puesta en escena, la visualidad, el tipo de relación con el público, las capas superpuestas de voces oídas y aprendidas.

El concepto de “puesta en voz” es en sí mismo interesante ya que revela la dimensión performativa de una oralidad secundaria que remite a la escena dramática, específicamente en su calidad vocal, vinculada a lo poético y ha motivado nuestra propuesta de un concepto familiar aunque en dirección opuesta: la noción de “puesta en letra” para las charlas escritas y los diálogos oídos.

La relación causal que se manifiesta en la decisión de pensar estas escrituras como voces “puestas en letra” indica que hubo algo que oír, que existió un deseo, una necesidad o una desazón ante la escucha de voces efectivamente producidas más allá de su inscripción gráfica. Esto no significa, sin embargo, que la escritura literaria funcione como transcripción de una anterioridad. Nuestro modo de leer implica comprender el texto como una producción de sentido y no una re-producción de sucesos externos. Es durante el trabajo con los materiales cuando se provocan esas sonoridades, y las condiciones de existencia que lo posibilitan están latentes y sedimentadas (como diría Adorno) en la forma que asumen. Se trata de escrituras de oído atento, preocupadas por producir una determinada sonoridad (en la resonancia del silencio escrito).

III. Mansilla y Fray Mocho, dos charlistas porteños

Contemporáneos

Lucio V. Mansilla y José S. Álvarez comparten el período prolífico, entre dos siglos, en que Buenos Aires se moderniza manteniendo aun rasgos de la antigua gran aldea (Aliata y Silvestri 1993), época de rápidos cambios demográficos y tecnológicos que modificaron dramáticamente las relaciones urbanas y sus representaciones (Rodríguez Pérsico 2008). Son contemporáneos, en el sentido en que considera Giorgio Agamben (2007) la relación compleja de un sujeto con su propio tiempo. En nuestra lectura, esta cualidad de estar en el presente y periodizar la experiencia es una de las formas que asume la capacidad que tienen dos subjetividades (construidas textualmente) de convertirse en interlocutores. En ese sentido, el diálogo que implica la lectura de otros textos, la elección de las influencias pero también de los continuadores, los debates, discusiones y polémicas entablan el entramado de discursos que entendemos por *lo contemporáneo*.

Agamben se preguntó por esta relación, partiendo desde Nietzsche, para indicar una desincronía, una falta de coincidencia entre experiencia y percepción de un sujeto y su tiempo o cultura histórica. Sin embargo, en este desvío que manifiesta Nietzsche, en este distanciamiento respecto de *lo actual*, encuentra una productividad que le permite percibir y aferrarse a su tiempo. “Aquellos que coinciden plenamente con la época – escribe Agamben–, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella”. En su concepción, ser contemporáneo es establecer una relación con el propio tiempo a partir de una posición desfasada.

El que puede decir “mi tiempo” inscribe en lo temporal una cesura, lo fragmenta y establece una discontinuidad. Ese tiempo de presente actual –que Agamben refiere en el evangelista Pablo como la venida del tiempo mesiánico en tanto “tiempo-de-ahora” – es un tiempo indeterminado que busca lo inasible de la experiencia y, al segmentarla, puede citar el pasado y ponerlo en relación con otros tiempos. Por supuesto, hay una noción de “contemporaneidad” operativa, vinculada a la concepción periodizadora de lo cronológico que indica simplemente la ocurrencia simultánea de fenómenos y la convivencia temporal de los sujetos. Sin embargo, lo que Agamben parece valorar de la experiencia contemporánea indica la relación ambivalente de un sujeto con su presente histórico, en particular en la modernidad.

La reflexión sobre el propio tiempo que inflige una ruptura en la experiencia atiende, según creemos, a la búsqueda de una percepción temporal que excede lo inmediato sin aislarse de esa inmediatez. Siguiendo con la propuesta del historiador francés Fernand Braudel (1991) y su distinción de los *tiempos históricos*, la contemporaneidad correspondería a una cierta comprensión del "tiempo medio". Es decir, una vivencia de lo coyuntural que no se limita al tiempo efervescente de "corta duración", que Braudel denomina "de los eventos", o "del acontecimiento", sino que permite una reflexión que pivotea entre esa fuerza efímera de los acontecimientos y "el tiempo de larga duración" que concierne a los sucesos y cambios persistentes o subyacentes a lo coyuntural:

esta duración social, esos tiempos múltiples y contradictorios de la vida de los hombres, que no son solamente la sustancia del pasado, sino también el espesor de la vida social actual. [...] nada siendo, según nosotros, más importante en el centro de la realidad social, que esta oposición viva, íntima, repetida indefinidamente, entre el instante y el tiempo lento a transcurrir. (1991:64)

Lo que en la historiografía y la filosofía modernas se ha llamado "historia contemporánea" e incluso "época contemporánea" coincide con el surgimiento de los movimientos revolucionarios que, en Europa y América, acontecieron en el paso del siglo XVIII al XIX. La diferenciación entre lo contemporáneo y lo coetáneo, propuesta por Ortega y Gasset (1923), también señala la distancia entre la característica de una época y la convivencia temporal de una generación. En la propuesta de Agamben parecen solaparse ambas nociones, la de la periodización histórica y lo actual, en tanto presente compartido. Se trata de una actitud respecto del tiempo fechada por el avance de la modernidad. Al pensar lo contemporáneo, la temporalidad deja de regirse únicamente por un orden lineal y admite la reflexión sobre lo presente desde sus propias condiciones.

Aquello que Koselleck (1993) explica en relación con la expresión "tiempo novísimo" (aparecida en el siglo XVIII) incorpora a la percepción de una actualidad diferenciada enfáticamente del tiempo histórico anterior la de incluir a "la última generación" como protagonista de una contemporaneidad autoidentificada con una inusitada "intensidad política y social". Para Koselleck, la influencia del espíritu de las revoluciones generó en el siglo XIX una experiencia específica de la historia y una conciencia propia del tiempo y de la acción subjetiva sobre la historia. Así entendida, la modernidad puede definirse como conciencia de la actualidad.

La escritura literaria produce la percepción y la experiencia de lo presente y el registro de lo inmediatamente acontecido (memorias y crónicas, semblanzas autobiográficas) como relato que instituye esta noción de *contemporaneidad*. Con quién vale la pena conversar, a quién se busca para conversar y a quién se habilita para esa conversación es también instituir al otro (otro sujeto, otra voz, otro texto) como contemporáneo. Desde la prensa, los dos autores que estudiamos realizaron esta inscripción del presente y del pasado inmediato con una actitud *desfasada*, tal como veíamos en Agamben, de alternancia entre un entusiasmo optimista por la propia coyuntura y un malestar por momentos melancólico, incluso conservador, pero siempre expectante.

La “generación” de Lucio V. Mansilla y José S. Álvarez

Aunque conceptualmente débil, uno de los modos en los que se ha estudiado la noción de *contemporaneidad* se vincula con la idea cuantitativa de la generación, es decir la suposición de que un grupo humano que comparte ciertas coordenadas espacio-temporales, criado y sometido a similares estímulos y circunstancias, tenderá a percibir y manifestarse de acuerdo con esas experiencias. Desde ciertas perspectivas, la diferencia etaria entre Lucio V. Mansilla y José S. Álvarez no indicaría una pertenencia generacional¹⁷. Sin embargo

[...] la distancia de treinta años no es decisiva; todos los niveles intermedios se conjugan, todos influyen, y aunque no lleguen a neutralizarla, al menos equilibran la diferenciación biológica de las generaciones de la sociedad (Mannheim 1993:220)

Las apreciaciones más amplias sobre una generación en tanto subjetividad contemporánea incluyen tomar en cuenta las condiciones históricas en que viven determinados individuos. Karl Mannheim (1993) ha estudiado el problema de la convivencia de abordajes sobre el tema de la generación, distinguiendo entre los planteos positivistas y románticos, y ha aportado una perspectiva sociológica que complejiza el concepto. Describe la interacción entre varias dimensiones para comprender la construcción de la entelequia generacional: la situación, la posición, la conexión y la unidad. Considera que las generaciones son dimensiones analíticas útiles porque permiten estudiar los cambios sociales, sus dinámicas, los pensamientos y las

¹⁷ En el análisis de las periodizaciones y grupos literarios argentinos se ha utilizado frecuentemente el método de las generaciones desarrollado por Ortega y Gasset (1923) y luego sistematizado por Julián Marías (1949), en el que las fechas de nacimiento tienen un rol preponderante.

actitudes epocales. Lo biográfico y lo histórico se condensan en la percepción generacional.

“Uno se encuentra en una posición parecida a la de otros en la corriente histórica del acontecer social debido a que pertenece a una generación, a un mismo año de nacimiento.” (Mannheim, 1993: 208).

La *situación de la generación* –la fecha de nacimiento compartida– no alcanza para formar parte de una generación, son la *posición generacional* y la *conexión generacional* las que terminan de constituir la identificación en un grupo común de afinidades. Una *posición generacional* coincidente requiere que los sujetos que la conforman experimenten las mismas fuerzas socio-históricas; y para que pueda hablarse de “conexión generacional tiene que darse alguna otra vinculación concreta [...] una *participación* en el *destino común* de esta unidad sociohistórica” (1993:221). Para que se pueda hablar de generación, en términos de Mannheim, los individuos que la forman deben ser coetáneos, haber experimentado dinámicas y fuerzas sociales similares en su formación, y también expresar actitudes particulares relacionadas a un grupo.

Desde una perspectiva psicológica, “la similitud generacional no está dada por la coincidencia en el tipo de preferencias, o de rechazos [...]. No se trata de una semejanza de inclinaciones o gustos. Se trata, en realidad, de semejanzas propias de sus mundos” (Carpintero y Lafuente 2007). La federalización de Buenos Aires, la organización territorial y burocrática del Estado y el afianzamiento de una esfera pública de características modernas permiten identificar hacia 1880 un corte que construye experiencias de mundo similar para los escritores que participan de la prensa porteña.¹⁸

La sociabilidad compartida, el intercambio de la prensa, la práctica escrituraria y una fuerte sensibilidad de escucha acercan a un maduro Mansilla y un joven Álvarez, aun cuando no partan de una infancia semejante o de las mismas colocaciones frente al poder. La “autointerpretación colectiva” se vincula con la visión que los individuos tienen unos de otros, en un “yo reflejado” (Mannheim 1957:139). El reconocimiento de Álvarez por parte de Mansilla y la relación de aquel con Miguel Cané, Bartolito Mitre o Eduardo Gutiérrez son expresiones de una política de la amistad (Derrida 1999) que

¹⁸ Paula Bruno (2007) consigna en su útil trabajo sobre la denominación “generación del ochenta” una lista prolífica de estudios historiográficos que periodizan la literatura argentina utilizando la noción de “generación” desde distintos abordajes y aporta una hipótesis respecto del menor uso de la expresión en los textos actuales: “El abandono de la expresión generación del 80 no puede atribuirse a la caducidad de la idea de generación para pensar el pasado argentino; presunción que queda ampliamente cuestionada cuando se presta atención a textos producidos en esta última década que utilizan, sin mayores conflictos, el rótulo de generación del 37. Sin embargo, puede sostenerse que en relación con la denominación de esta más anciana agrupación, el concepto de generación del 80 ha sufrido en el largo plazo transformaciones notablemente más significativas que el de la generación romántica.” (2007: 30)

diseña –ampliándolos– sus propios límites generacionales. La conciencia de grupo evalúa posiciones y pertenencias y, en este caso, involucra la incipiente labor profesional. La escritura, como tarea que excede al ocio (aunque lo incluya como condición, justificativo o coartada), va adquiriendo intereses pedagógicos y laborales y condensa una definición identitaria¹⁹.

Nos referimos, entonces, a los *escritores del ochenta* como plataforma para pensar de qué modo se insertan las escrituras de Mansilla y Fray Mocho hacia el fin de siglo en el campo de la literatura argentina (en los inicios de su autonomización), con el recaudo de no considerar la edad o la identidad de clase como las únicas marcas que condicionan las prácticas letradas. El autodescubrimiento de este conjunto –disperso, de límites porosos y fluctuante– como un grupo social (Mannheim 1957) coincide con la conciencia contemporánea del período modernizador que experimentó vitalmente.

Este *conglomerado*, según la figura de Mannheim, ha sido reiteradamente abordado por la historiografía y la crítica literaria argentinas, que ha observado la vinculación entre los escritores y políticos que lo integran (y cuya lista varía en las distintas lecturas críticas) y la consolidación del estado nacional, advirtiendo en su particular inscripción artístico-política una manifestación de prácticas letradas que no termina de instaurarse como campo intelectual autónomo. La compilación clásica de Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (1980) agrupa las ideas ya aceptadas como un saber común sobre el período. Paula Bruno (2007, 2009) ha relevado los usos, alcances e implicancias que el sintagma “generación del ochenta” ha recibido desde 1920 hasta 2000, ampliando y problematizando su definición. Asimismo, Bruno indica que la repetición de una serie de tópicos en los textos y discursos de las elites del período da cuenta de un cierto clima de ideas en el fin de siglo que los investigadores acuerdan en reconocer:

Así, expresiones como: modernizar, civilizar, ilustrar, europeizar, secularizar, reformar, nacionalizar; son organizadoras de diversas investigaciones sobre procesos y acciones de la época. (Bruno 2007:1)

¹⁹ La inclusión de Mansilla y Fray Mocho en el mismo grupo de escritores argentinos de fin de siglo verifica un cambio lento desde un grupo letrado más homogéneo en términos de clase a la aparición preliminar de un campo intelectual, definido por sus actividades y no por su identificación absoluta de intereses. En conceptos de Mannheim, se trata de una capa social intersticial y no podría homologarse con una clase (1957: 144-145). En términos de Bourdieu (1967), el campo intelectual se define por sus actividades y por sus modos de legitimación interna. Es cierto que en 1890 no podemos escindir todavía el campo intelectual del poder gubernamental, aunque sí se observan funcionamientos propios de una esfera autónoma. La pregunta por la autonomía continua vigente y preocupa especialmente a los estudiosos de la historia intelectual

Las características consensuadas por críticos e historiadores implican registrar un cierto nivel de homogeneidad entre las ideas políticas, los modelos culturales y el circuito de sociabilidad que compartieron los hombres del ochenta. En algunas lecturas esta homogeneidad adquiere la dimensión de una coalición (Jitrik 1968, Ludmer 1993), en otras de una confluencia (Prieto, 1967a) pero, en términos generales, la superación de los antagonismos posteriores a Caseros y la administración roquista en un momento de estabilización del territorio y pacificación de las luchas internas (coincidente con el final de los enfrentamientos entre Buenos Aires y la Confederación y el éxito de la campaña militar contra “el indio”), junto con la masiva llegada inmigratoria y el ingreso definitivo de las naciones latinoamericanas en el comercio internacional como proveedoras de materias primas, generó un ambiente de tensa calma en el que la lógica positivista de “orden y progreso” movilizó un crecimiento económico de corte conservador y una transformación cultural modernizadora, sintetizados en el lema roquista: *paz y administración*.

Viajeros, políticos, escritores: así fueron descriptos los hombres que se dedicaron a administrar el Estado y escribir en la prensa desde 1880 hasta la irrupción que la Unión Cívica y la ampliación que la ley de sufragio universal implicó en la política y la cultura argentinas. Pero sobre todo, lo que hace todavía pertinente, después de tantas revisiones teóricas, el uso del término “generación” es que así fue comprendida e identificada por los hombres que formaron parte de la élite gobernante y de la prensa del período²⁰. La percepción de la pertenencia a un estilo cultural nuevo se verifica no solo en los lazos amistosos que articulan las menciones reiteradas de unos a otros (las dedicatorias de Mansilla son solo una de las formas que asume este

²⁰ También los escritores románticos del período rosista se identificaron como un grupo por momentos homogéneo al que podría aplicársele (con los recaudos correspondientes) la categoría de generación. A diferencia de los hombres del ochenta, los románticos argentinos, de Sarmiento a Mármol, todavía mantienen un lazo identificable con las urgencias políticas de su tiempo. David Viñas (1995) considera la aparición de una literatura “con perfiles propios” alrededor del período rosista a partir de, entre otras cosas, la “presencia, unidad y desarrollo de una constelación de figuras de cronología, nivel social y aprendizaje homogéneos; con una implicancia decisiva: se trata de la primera generación argentina que se forma luego del proceso de 1810” (1967: 15), así como la experiencia compartida del “destierro”. En su lectura la homogeneidad de origen y la experiencia de acontecimientos históricos comunes sustentan la comprensión de este grupo como *generación literaria*. Noé Jitrik (1944), en su artículo “Soledad y Urbanidad”, argumenta respecto de las diferentes adaptaciones con que Echeverría, Alberdi y Sarmiento reinterpretaron el ideario romántico europeo, pero reconoce a “nuestros románticos” una *generación* con intereses y pertenencia de clase similar; Félix Weimberg (1977) considera la “exaltación de los propios valores”, la homogeneidad, la independencia, originalidad y “toma de conciencia” de esas características por parte de los jóvenes del 37 como signos distintivos de una *generación*. Adriana Amante (2010) caracteriza a la *generación de los escritores románticos*, “ni unitarios como sus padres [...] ni federales como su época” (2010:25), como una trama de afinidades y de prácticas sociales compartidas por los emigrados del período rosista.

comportamiento) sino en las definiciones críticas que realizaron de sus obras. Adolfo Prieto señala que son los hombres del ochenta los que configuran el primer grupo en la historia literaria argentina “para el cual la disposición crítica se asimila como un elemento natural del oficio literario” (Prieto, 1967a: 441). Esta dedicación crítica había sido ejercida con estoica voluntad fundacional por Juan María Gutiérrez pero en las últimas décadas del siglo es una práctica aceptada y establecida por escritores y lectores críticos especializados. Antonio Pagés Larraya (1980) observa que casi todos los escritores del ochenta escribieron al menos un ensayo o comentario sobre libros y que rápidamente se estableció en la interrelación de discursos el continuum textual que arma la crítica de la crítica.

En la fundación de la disciplina, la *Historia de la literatura argentina* de Rojas, concentró en la denominación “Los modernos” las primeras escrituras narrativas que se agrupaban heterogéneamente en las novelas escritas entre 1870 y 1910. En el capítulo XVI de su historia, en el segundo tomo que le dedica a “Los modernos”, comenta sus lecturas y apreciaciones sobre “Los prosistas fragmentarios”. En ese conjunto incluye a Lucio V. Mansilla y a José S. Álvarez (Fray Mocho), junto con Santiago Estrada, Miguel Cané y a Bartolito Mitre. Los considera fragmentarios por no haber escrito tratados doctrinales, investigaciones históricas ni relatos novelescos. Al dedicarse a escribir “cuentos o breves relatos anecdóticos [...] describieron tipos o lugares con aguda observación”, características que expresaban, para el crítico, “al novelista que cada uno de ellos hubiera podido ser en mejores condiciones de vocación intelectual y de cultura ambiente” (p. 426). Es decir que, para Rojas, la pertenencia tanto de Mansilla como de Fray Mocho al conjunto de los escritores modernos del ochenta se rige por una falta: un tipo de escritura que pudo haber sido, pero no fue.

Las historias de la literatura de Arrieta y el Centro Editor de América Latina, revisaron también la escritura del período alrededor de la consolidación de la novela como género prestigioso. De un modo similar, Noé Jitrik (1968), Andrés Avellaneda (1968) y Guillermo Ara (1965) siguen la línea iniciada por Rojas y exploran las relaciones de la escritura local con los modelos estéticos europeos del realismo y el naturalismo. Aunque mantiene, en general, la selección de autores que trazara Rojas, Adolfo Prieto (1967a) se aleja de la consideración sobre los géneros para observar las características estéticas y el imaginario que organizan constantes en los distintos formatos escritos. El volumen colectivo dirigido por Alejandra Laera, de la *Historia crítica de la literatura argentina*, aparecido en el año 2010, aborda desde perspectivas

distintas el fenómeno del ochenta atendiendo a la particularidad de los proyectos creadores, la explosión y desarrollo de la prensa y la creciente ampliación del público lector²¹.

Entre los historiadores que han confeccionado listas de escritores y literatos del ochenta nadie duda de la pertenencia de Mansilla, pero sí sobre Fray Mocho, sobre todo para los que organizan el colectivo desde la pertenencia socio-económica o los cargos gubernamentales de sus miembros. Desde los estudios literarios, en cambio, el análisis de los procedimientos, las nuevas prácticas literarias y su funcionamiento en la prensa amplió los límites de la literatura del ochenta al costumbrismo y los folletines populares, así como extendió los límites de la periodización hacia la crisis del noventa y el final del siglo. En trabajos más recientes, Claude Cymerman (2009), por ejemplo, distingue entre los escritores que eran estrictamente políticos “avezados en el ejercicio del poder legislativo o ejecutivo”, de familias encumbradas y “acostumbrados al poder” y aquellos que no formaban parte de la clase dirigente pero, sin embargo “sabían identificarse con ella”. En este segundo grupo incluye a Martel, Villafañe, Sicardi, Podestá, Argerich y Ocantos. En la *Breve Historia de la literatura argentina*, de Martín Prieto (2006), cuyo foco no está en la identificación de clase o estrictamente económica, Fray Mocho aparece pero mencionado en relación con otros autores y sin un análisis de su obra. Si bien en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Jitrik tampoco se dedica específicamente ningún artículo a la escritura de Álvarez, sí ingresa en los ensayos más panorámicos que estudian las transformaciones de la prensa (Claudia Roman), la retórica del viaje y la construcción de paisaje (Graciela Silvestri) y, con más desarrollo, al dar cuenta de la figuración de extranjeros e inmigrantes en las ficciones del período (Graciela Villanueva).

Estos cambios en las inclusiones respecto de quiénes formaron o no parte del mismo grupo cultural y social se fundan en la inestabilidad de la categoría “generación” y las posibilidades que implica. Si consideramos estrictamente los hábitos de consumo y las familias de procedencia, o la injerencia en las decisiones de estado, la lista se cerrará sobre la “oligarquía y el grupo reconciliado (coalición del grupo conservador) [...], una

²¹ Entre los estudios específicos más relevantes para nuestra tesis (además de los citados) incluimos los de Adolfo Prieto (1966), Cristina Iglesia y Julio Schwartzman (1995), Silvia Molloy (1996), Adriana Amante et al (1997), Cristina Iglesia (2003, 2009), Sandra Contreras (2010,2012) y María Rosa Lojo y equipo (2012) acerca de la figura de Mansilla; y, sobre Fray Mocho, los de Ernesto Morales (1948), Francisco Solero (1954) Guillermo Ara (1967), Luis P. Barcia (1979), Noé Jitrik (1980), Eduardo Romano (1980, 1995, 1998, 2004, 2007), Adriana Rodríguez Pérsico (2003, 2009) y Geraldine Rogers (2002, 2008, 2009).

especie política y social nueva”, tal como lo caracteriza Jitrik en su estudio sobre *El mundo del ochenta* (1968); mientras que si estamos atentos a los cambios en la lengua, en los estilos y en los géneros la ocurrencia simultánea de escrituras distintas (y modelos letrados) puede justificar la segmentación o producir nuevas series.

Fue David Viñas (1995) quien conceptualizó la relación de Lucio V. Mansilla con la cultura europea a partir del viaje como una forma de consumo. Esta experiencia contemplativa, que implica la posición de un observador culto y ya desentendido de la necesidad de producir o acumular, caracterizó el viaje iniciático del joven heredero y se consolidó en los viajes adultos como aprendizaje mundano del *gasto*. Mansilla gasta en comidas, en palabras, en conceptos, y despilfarra lo acumulado en profusión espectacular. Esta “disposición para el consumo”, de la que también habla Prieto (1967a) para caracterizar a toda la generación, termina construyendo, por acopio, un capital. En sus *causeries*, a la vuelta de sus viajes y en un período de momentáneo asentamiento, ocupado en el parlamento, el derroche se convida en la prensa: Lucio está dedicado a la oferta cultural (aun cuando se dedique a señalar la diferencia y la carencia de sus lectores respecto de él mismo).

En cuanto a lo europeo, Mansilla y Álvarez despliegan direcciones divergentes; mientras Mansilla practica y muestra su viaje estético y consumidor con una mirada hacia Europa, Álvarez concentra su observación en lo que de Europa llega hacia Buenos Aires como mano de obra y materia prima, sustento demográfico, laboral y subordinado de la clase que viaja, en sentido contrario, a contemplar.

En cuanto a la producción y oferta de imágenes, palabras y experiencias para consumir, Mansilla y Álvarez comparten posiciones: ambos participan de la explosión del mercado cultural que exhibe nuevos bienes (escritos) a los lectores locales.

Tendencia conversacional alrededor del ochenta

En una famosa escena de *La gran aldea*, sobre una mesa del Club del Progreso, el protagonista enumera cuáles son los periódicos nacionales y extranjeros que pueden encontrarse una mañana y aclara a los lectores: “cualquiera diría que allí se lee... ¡nada de eso! Allí se conversa”. En esta aparente oposición entre lectura y conversación nos encontramos ante una manifestación de la comunicación y un tipo de sociabilidad atravesadas por la cultura de lo escrito –oralidad secundaria– (Ong 1982) y de la impresión, circulación y lectura de periódicos y sus relaciones metadiscursivas con el

libro como objeto cultural que cobra una importancia sustancial en el período que estudiamos.

Cuando decimos “ampliación del público lector” (Prieto 2006, Pastormerlo 2006), nos referimos al proceso simultáneo que implicó la incorporación de nuevos sectores como consumidores de una industria cultural en ciernes, así como la profusión de medios de prensa que generaron políticas que o bien intentaban capturar a esos nuevos lectores o bien pretendían diferenciarse de ellos. Leer y escribir pasaron a ser, entonces, actividades compartidas masivamente por élites y sectores populares. Este acercamiento generó un espacio de coexistencia para dos circuitos de producción cultural que entraron en tensión pero también solaparon sus prácticas. Los textos de Mansilla y Álvarez articularon su compleja y diversa relación con los lectores (en periódicos, revistas y en el formato más prestigioso del libro) como parte de este proceso emergente en el que se efectivizaron traslados, préstamos y contiendas simbólicas²².

En una carta aparecida en *El Diario* con motivo de la publicación *En viaje* (1884) de Miguel Cané, Paul Groussac –el temido e influyente crítico francés que sería durante más de treinta años director de la Biblioteca Nacional– describía a los hombres con los que compartía el circuito literario como una generación muy diferente a la que le precedía, hombres que

Saben a fondo el arte de escribir; tienen erudición y chiste; la carga les es ligera. Un poco refinados, algo descontentadizos e irónicos; con el talento a flor de cutis, prefieren una página. De ahí una dispersión, un despilfarro enorme de talento a los cuatro vientos del periodismo o de la conversación. (Paul Groussac, *El Diario*, 8/2/1884, citada por Prieto 1967)

La dispersión y el despilfarro del talento parecen evidenciarse en los géneros y medios elegidos para estos hombres que “saben a fondo el arte de escribir” pero no escriben libros. La escritura fragmentaria o episódica calza perfecto con las necesidades del nuevo mercado cultural y las inclinaciones sociales de hombres atentos a actividades múltiples. El periodismo y la conversación se equiparan como las formas predilectas de un estilo “ligero” y, sobre todo, breve.

²² El desarrollo de los medios de prensa (sus posibilidades técnicas, variaciones de formato, estrategias comerciales y propuesta estética literaria) es estudiado, entre otros, por George Weill (1994) para el contexto europeo y, parcialmente, por Claudia Roman (2003, 2010) para el caso argentino. En el análisis específico de los autores que trabajamos en esta tesis, consideramos fundamental el aporte de Tim Duncan sobre el periódico *Sud-América* (2007) y los de Eduardo Romano (2004) y Geraldine Rogers (2008) sobre la revista *Caras y Caretas*. Acerca del funcionamiento de la prensa hacia el fin de siglo nos apoyamos también en los aportes que han desarrollado desde una perspectiva historiográfica Hilda Sabato (1994), Paula Alonso (1997) y Alejandro Eujanian (1999).

En la misma línea de esta observación, García Merou escribía, en relación con uno de los más famosos conversadores del '80, que “prefiere escribir una página que un libro, conversar un libro que escribir una página”. Se trata de Pedro Goyena, incansable y reconocido charlista, quien –continúa García Merou– se habría dedicado más a la intimidad que al público, reservándose para sí y los suyos, guardándose en su interior. También Ángel de Estrada (hijo) evocaba a Goyena disculpándolo por “los libros que no escribió para el futuro, pues de escribirlos hubiese conversado menos con los contemporáneos” (Estrada 1937). Esta dedicación replegada hacia el círculo de íntimos modera la exposición y resguarda la imagen autoral. Su escritura remeda también este programa moderado:

Su estilo es sencillo, elegante, de formas cultas y graciosas, mesurado, correcto y siempre natural. En él se nota el horror de una escuela que podría llamarse de la frase por la frase. Nada de fulguraciones intempestivas, ni de adornos postizos en sus escritos o sus discursos. La palabra fluye sin esfuerzos, el brillo es algo mate como el acero, pero el timbre y el temple de la oración revelan un autor seguro de los secretos y perfeccionamientos de su arte. (García Merou, 1944:XX)

Lo natural de la expresión, junto con la fluidez, no opaca el timbre ni el temple, cualidades vocales aplicadas a la oración, porque Goyena cuida su oratoria tanto como su escritura. Es por esto que García Merou describe al mismo tiempo y del mismo modo el estilo en los “discursos y escritos” (se refiere a discursos pronunciados) y es que ambos componen una misma dimensión literaria. El autor seguro escribe como habla y habla como escribe.

Tal vez haya sido Rojas (1960) quien, sin conceptualizarlo, percibió más ajustadamente el vínculo entre oralidad y escritura para Mansilla y Álvarez: una potencia escrita vinculada con lo prolífico de su calidad como interlocutores. Claro que Rojas define las características de ambos por la negativa: su imposibilidad de transformar la prosa fragmentaria en “prosa fluida”. Escribieron “desprovistos de ese espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro” (1960:426) por lo que no lograron la consecución de lo que Rojas postula como forma literaria ideal: la novela.

Al describir el estilo de Mansilla, afirma:

Escribió mucho: habló más; **sus conversaciones pasaron casi estenografiadas** a sus libros. Faltó a sus trabajos literarios meditación y concisión; pero aun así deshilvanada, ligera y redundante como es su prosa, ella descubre una vasta experiencia del mundo y un sentido profundamente humano de la vida. Con mejor aprovechamiento de sus facultades y más conciencia técnica de su arte, hubiera podido ser un gran novelista. Su brillante frivolidad lo redujo a ser un contador de anécdotas. En su conjunto su obra es

una desordenada autobiografía, y a fe que el protagonista de sus relatos –él mismo– atrae y retiene el interés de su lector. (Rojas, 1960: 427-428, Subrayado nuestro.)

La acusación implícita en el texto de Rojas está vinculada con la espontaneidad, un dejarse llevar por la asociación de ideas en la frase, como si estuviera hablando: “Este exceso de naturalidad hace deleznable la arquitectura de *Entre Nos y Mis Memorias*” (Rojas 1960: 432). En su lectura, “lo natural” en la expresión (aquello que García Mérou ponderaba en Goyena) no asegura el buen rumbo. De hecho, aquello que para García Mérou había que condenar en la escritura –fulguraciones intempestivas, adornos postizos– parece ser lo que Mansilla rescata y vuelve estilo. Algunas de las características listadas para el *causeur*, en oposición a aquel otro conversador-escritor que cuidó su imagen “seria” con ascetismo en su estructura expresiva, podrían ser: ocurrencias ocasionales, digresión y afecto por la frase genial. A Mansilla, según Rojas, “todo había de salirse por esa boca siempre abierta de su locuacidad” porque para él la literatura no fue otra cosa que una conversación brillante (Rojas 1960:424,434). Sin embargo, esta asociación entre la capacidad conversacional y la literatura no alcanzó, desde la mirada del crítico, a constituirlo ni como pensador ni como artista.

José S. Álvarez también fue descripto con una avasallante predisposición para la charla. Sus amigos contaron que juntaba a los colaboradores de *Caras y Caretas* en su despacho y les hablaba, que contaba anécdotas y cuentos de su “innumerable stock”, y que podía pasarse horas en un monólogo ágil, teatral, que cautivaba a quien tuviera delante. En las descripciones laudatorias que se escribieron luego de su muerte asoma el reconocimiento de una tendencia hacia la desmesura: “*Causeur* de buena cepa, con un arsenal inacabable de anecdótica criolla” y “conversador desbordante, endiablado” –lo llamó su compañero entrerriano Martiniano Leguizamón– capaz de manejar el suspenso y la risa para encantar a sus interlocutores (“Álvarez íntimo”, *CyC* 256, 29/08/1903)²³. José Ingenieros lo definía como “un Iguazú oral, despeñándose tumultuosamente de una boca humana” (“Un ‘solo’ de Fray Mocho”, *CyC* 308, 27/08/1904) y Mariano Joaquín Lorente, prologuista del tomo póstumo *Salero criollo*, lo definió como alguien ante quien “los más inveterados conversadores guardaban silencio”. Tras su muerte, el artículo editorial del dossier de *Caras y Caretas* que lleva por nombre “Fray Mocho”, apunta que

[...] si el escritor era grande y merecedor de homenaje, su misión no paraba ahí: tenía además el talento difícil de la *causerie*, encantaba oírle mientras su movible fisonomía

²³ Para las referencias a los artículos de la revista *Caras y Caretas* se abrevia *CyC*.

completaba la idea con la mímica picaresca que le era peculiar [...]. (CyC 256, 29/08/1903)

Pero no fue esta reiterada combinación de charlador y cronista lo que consignó Rojas para su historia literaria. Fray Mocho es definido, como Mansilla, a partir de una imposibilidad: “Lo primero que se advierte es su aptitud para la narración y el dialogo: hubiera podido ser comediógrafo o novelista excelente, pero el periodismo le impidió desenvolver su verdadero genio.” En su obra, Rojas también encuentra repentismo y falta de meditación, como si solo hubiera podido “copiar” las formas de un modelo ya dado. Cuando encuentra en su prosa rastros de versificación, la atribuye no al “cálculo literario” sino a un dejarse llevar “por la espontaneidad de su espíritu retozón” (Rojas 1960:460,462). Y ante el estilo coloquial y popular de su lengua escrita, identifica la multiplicidad léxica utilizada con una necesidad involuntaria:

Su vocabulario arrastra, a fuerza de ser realista, palabras indias, gauchas y cosmopolitas, de tal modo que su obra es un documento filológico análogo al *Martin Fierro* y a ciertas obras del teatro nacional, en cuya formación estética debemos incluirlos. (1960:461)

De igual modo que en la lectura de Groussac sobre Cané, para Rojas, el periodismo es un impedimento para la escritura de largo aliento. Sí le adjudica, como clave para el desarrollo de su estilo, una característica fundamental en cualquier conversador. Ya no la locuacidad oral de Mansilla, sino una viva capacidad auditiva: “Fray Mocho poseía el don fonográfico de recoger los diálogos ajenos, fijando el rasgo característico” (1960:460).

Como dos extremos de sensorialidad, estos prosistas fragmentarios que según Rojas podrían haber sido grandes escritores, carecen de cálculo, razonamiento, e incluso, invención. Reducidos a sus cualidades mínimas, son escritores sin escritura. Rojas nos los presenta como simples órganos: un Mansilla pura boca y un Álvarez puro oído que supieron aplicar técnicas de registro para plasmar su obra. Es justamente en este reduccionismo despectivo donde tal vez podamos descubrir su mejor hallazgo: de la *estenografía* mansillesca al *fonógrafo* de Fray Mocho, las grafías escritas de ambos narradores mantienen un ineludible lazo con la palabra dicha y oída.

SEGUNDA PARTE: Las letras de una charla, las *causeries* de Mansilla

Las pasiones tienen sus gestos; pero también tiene sus acentos.

J.J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*

La palabra es irreversible, esa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, “salvo para aumentarlo”: corregir, en este caso quiere decir, cosa rara, añadir.

Cuando hablo, no puedo nunca pasar la goma, borrar, anular, lo más que puedo hacer es decir, “anulo, borro, rectifico”, o sea... hablar más.

Yo lo llamaría “farfullar” a esta singularísima anulación por adición. El farfulleo es un mensaje fallido por dos veces: por una parte, porque se entiende mal, pero por otra, aunque con esfuerzo, se sigue comprendiendo, sin embargo; no está realmente ni en la lengua ni fuera de ella: es un ruido de lenguaje comparable a la serie de sacudidas con que un motor nos hace entender que no está en condiciones; éste es precisamente el sentido del gatillazo, signo sonoro de un fracaso que se perfila en el funcionamiento del objeto.

El farfulleo (del motor o del individuo) es, en suma, un temor: me temo que la marcha acabe por detenerse.

Roland Barthes, *El susurro de la lengua*

I. Escribir una charla

Escribir como se habla. Elecciones y estrategias

El deseo de sujeción del significado y el miedo a la tergiversación manifiestan un interés por pensar al discurso como vehículo (posible) de saber y de verdad. Así lo expresa la preocupación socrática por la escritura como transmisión falaz o inadecuada. La posibilidad de encontrar (o transmitir) una verdad depende, para Sócrates, del reaseguro de la presencia y el cuerpo del orador como *ethos* garante de su palabra; mientras que la letra escrita (que no puede localizarse en un único espacio previamente diseñado) encierra el riesgo del engaño, la mentira o la distorsión. Esa palabra escrita que sigue diciendo siempre lo mismo –“si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa”– está sometida a la incertidumbre del paso del tiempo. Distintas lecturas podrían no comprender aquello que ha sido escrito:

“Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes con viene hablar y a quiénes no.” (Platón, *Fedro*, 1988:406)

Hay matices, sin embargo: el mismo Sócrates –en la escritura de Platón en su *Apología*– plantea al comienzo de su defensa en el juicio que quienes lo acusan han usado formas tan persuasivas que él ha estado a punto de convencerse de su culpabilidad. Adornar el discurso con figuras que capten al auditorio por la habilidad de quien habla atenta contra la verdad y puede engañar a quienes oyen. Ser un orador y decir la verdad, entonces, no serían equivalentes. Mientras la escritura se presenta como un monólogo sordo que no quiere o no puede escuchar las réplicas de sus lectores, la palabra dicha de la oratoria se amolda a las habilidades retóricas y escénicas de quien la enuncia sin un intercambio sincero entre quien habla y quien escucha.

Cuando hablamos (en un discurso oratorio o una conversación), una sumatoria de sucesos ocurre en simultáneo. Enunciar un discurso moviliza sensorialidad, memoria, cuerpo y cognición pero también saberes sociales y códigos de cortesía. Posicionamientos, circulación y roles se activan en las fórmulas de tratamiento, en la espera de los turnos y en la posibilidad misma de que exista una determinada conversación. Esperar o superponerse a la voz ajena; colaborar con la continuidad de un discurso o impedirla; aportar relevancia o trasgredir la coherencia lógica; desordenarse, buscar ambigüedad, generar confusión en lo expuesto: todas esas opciones pueden

pensarse al iluminar la situación de intercambio dialógico y observar las dinámicas que suscita. El efecto de verdad o la construcción de una mentira no se articulan necesariamente desde la ausencia o la presencia, sino a través de los procedimientos discursivos y retóricos puestos en juego.

El arte de la persuasión explora posibilidades de la oratoria como fenómeno teatral y los anexa al texto escrito. El orador combina elementos gramaticales con sintaxis corporales que arman un texto nuevo, sustentado en el discurso escrito previamente pero dispuesto como una entidad única que ningún testimonio documental posterior puede fielmente replicar²⁴. En 1888 Lucio V. Mansilla fue caracterizado en el aviso que daría comienzo a la publicación de sus *causeries* en *Sud-América* como un escritor y un conversador de renombre. Sus discursos fomentaban el comentario y la réplica en la prensa. Sin embargo, no fue él el gran orador de su tiempo. Rojas argumentó a favor de las cualidades de Goyena y Estrada, muy por encima de Lucio Victorio. Para un personaje al que le gustaba tanto convencer, la oratoria parecía ser el ámbito ideal para desempeñarse. Era, incluso, el espacio preciso para erigir su figura de escritor ya que, como señaló y manifestó Rojas en los capítulos de su *Historia de la Literatura Argentina*, los “escritores del ochenta” se distinguieron por su manera y su habilidad para hablar, y la oratoria fue considerada como uno de los géneros privilegiados de la escritura. Mansilla fue gran conversador y moderado orador, pero eligió el camino de la escritura como su forma preferida de constituirse en autor.

Si el discurso público y el discurso privado varían en intensidades, relación entre interlocutores, léxico y estilo; las *causeries*, en tanto, son ambas cosas. Discurso público en la prensa que emula la privacidad del espacio cerrado instaurando una distancia pequeña con el lector. Tal vez en este caso la oralidad sea menos un canal y más un método compositivo, no de un orador, sino de un “charlista”.

La relación entre los participantes del dialogo, la información adicional que el aquí y ahora contextual imprimen en el discurso y la presencia del cuerpo como sostén productor de la palabra son condiciones que un buen charlista debe cuidar y conocer. Lucio V. Mansilla tenía muy claras las “carencias” que involucraba el acto de escribir y

²⁴ Pablo Ansolabehere (2012) ha estudiado la noción de evocación en los relatos que testigos y cronistas dejaron respecto de los oradores argentinos del ochenta y el noventa del siglo XIX. Su análisis de las representaciones escultóricas de los oradores políticos, el gesto corporal del dedo en alto, la cabeza y el pecho erguido, junto con aquellas descripciones evocativas resulta motivador para seguir pensando en las relaciones entre la performance discursiva y sus correlatos escritos.

Las máximas de Quintiliano y la tradición clásica fundaron una didáctica del género que continúa vigente en el ámbito parlamentario, la propaganda política, la prédica empresarial y algunos géneros de la comunicación masiva.

desde esa conjeturada escasez inicial orientó su discurso a producir (no a reproducir) cercanías con los diversos interlocutores a los que se dirigió. Pero hizo algo más: no sometió la escritura a una supuesta superioridad del habla ni quiso resignar las posibilidades que le abría la dimensión escrita del discurso. Desplegó su estilo, tal como él mismo lo definió, a partir de “conversaciones escritas” y en ese aparente oxímoron se sostienen las tensiones, inestabilidades y efectos que nos interesa revisar en este capítulo. Se dedicó a escribir para conversar y a conversar para escribir, pero el término preciso es “charlar”, es decir, conversar fluidamente, entre amigos, sin un propósito determinado, dejando que ese flujo precise el tono y la dirección de su escritura. Con insistencia, sin embargo, su construcción de oralidad explicita la falta a la que se somete y contra la que empuja su proyecto de escrita coloquialidad:

De modo que allá va eso, Posse amigo, a manera de zarandajas históricas, sintiendo que la pluma deficiente no pueda, como pincel de artista manco, vivificar el cuadro, puesto que no viéndonos las caras en este momento, faltan la voz, los gestos, la acción, eso que el orador antiguo llamaba *quasi sermo corporis*. (“Los siete platos de arroz con leche”, 1963:87)

¿Qué estrategias, entonces, suplen la falta de voz, de gesto, de acción? ¿Dónde está el cuerpo que modula el habla? ¿De qué modo se puede charlar con los lectores? Algunas de estas preguntas vuelven a indagar en nociones básicas de la lengua y el discurso escrito que hemos mencionado para el concepto “voz”. El desafío de la escritura literaria se mide con esta otra forma de enunciación no corpórea que constituye el lenguaje escrito (e impreso). Más que suplir ausencias, o transponer modalidades, la charla escrita produce nuevos efectos comunicacionales sostenidos en su cualidad lineal y visual y en la adecuación de una sonoridad diferida. La descripción y la narración, como en cualquier relato, producen también situaciones que ubican a los personajes e invitan al lector a entrar en un ambiente particular (aquello que Mainguenu denomina “escenario”). Mansilla aporta detalles contextuales sobre su comportamiento corporal (móvil, inquieto) en el momento de escribir y esa activación del cuerpo acompaña el deseo de conversar, así en “La cabeza de Washington. Apuntes de mi cartera de viaje”²⁵ escribe:

²⁵ Es significativo que esta declaración de intenciones, “que pareciera conversada”, aparezca en esta *causerie*, ya que aunque incluida en el tomo I de la edición de Alsina de *Entre-Nos*, es una de las que Mansilla había publicado con anterioridad en otros medios. Este texto está fechado el 24/2/1881 y manifiesta la persistente (y temprana) preocupación de Mansilla por lograr un estilo conversacional. Para cotejar las fechas de las *causeries* incluidas en los tomos de *Entre-Nos* pero publicadas entre 1878 y 1881 ver la nota 17 del excelente artículo escrito por Sandra Contreras sobre la metodología del *causeur*.

Y ahí va una página, escrita, sentado, de pie, mirando a derecha e izquierda, arriba, abajo, moviéndome en todas direcciones, tambaleando unas veces, a plomo otras veces sobre los talones.

He querido que pareciera conversada, recordando el precepto de Castiglione –*scrivasi come si parla*– y que mis impresiones palparan en ella con la misma intensidad y movilidad con que yo las he experimentado.

¿Lo habré conseguido? (1963:163)

Escribir como si se hablara es la condición del estilo y el límite del género elegido. Las *causeries* escritas –que Mansilla publicó entre 1888 y 1890 casi en su totalidad en el diario *Sud-América*, primero bajo el título genérico de “Causeries” y, rápidamente, con el que las conocemos hoy: “Entre-Nos. Causeries del jueves”²⁶– emulan de algún modo un habla ya perdida, nos informan sobre las decisiones de este escritor pero también sobre el horizonte de expectativas de sus lectores y sobre un estado de lengua determinado, así como realizan una discusión sobre la lengua preferida para escribir literatura en la prensa. Porque si se intenta escribir como se habla es

²⁶ Mansilla comenzó a publicar sus *causeries* en Sud-América el 16 de agosto de 1888 y se extendería por dos años, hasta el 28 de agosto de 1890. Generalmente, y como su título proponía, se publicaban los jueves pero hubo ocasiones en las que también salieron textos suyos otros días de la semana (Iglesia y Schwartzman 1995). En los cinco volúmenes de *Entre-Nos*, se incluyen sus *causeries* de 1888-1890 además de algunas que habían salido publicadas en la década anterior en el diario *El Nacional* (Kruchowsky 1966) y “De cómo el hambre me hizo escritor”, incluida en el Tomo I de *Entre-Nos* salió publicada originalmente en *La Tribuna Nacional*, el miércoles 10 de octubre de 1888 (Iglesia y Schwartzman 1995).

El plan completo de la edición suponía una decena de tomos (Enrique Popolizio afirma que eran ocho, basándose en una declaración de Mansilla en el *El Diario* el 10 de julio de 1909, Kruchowsky que eran diez y el equipo de Iglesia-Schwartzman que eran cerca de diez) pero la publicación se interrumpió, aparentemente, debido a los sucesos vinculados con la crisis del '90. La edición de Alsina permaneció como la única “completa” hasta que en 1963 la editorial Hachette publicó los cinco tomos en un solo volumen con un estudio preliminar de Carlos Ghiano. Tal como se señala en la nota sobre las ediciones de las *causeries* que figura en “Horror al vacío y otras charlas”, Juan Gregorio Weinberg, director de la colección “El pasado argentino” en la que se publicara el tomo, declaraba que habían encontrado doce charlas “nuevas” que constituían un sexto volumen, preparado por Alsina, aun inédito. Según el mismo Weinberg, estos textos no fueron incorporados en la edición del '63 “por motivos técnicos”. En 1966, Raúl Armando Kruchowski publicó por Eudeba una serie de doce charlas inéditas en libro, siete de las cuales formaban parte de la lista que había mencionado Weinberg. Los títulos que compiló incluyeron: “El tío Tomás”, “Romero”, “Los extremos se tocan”, “Alucinación”, “Un consejo y una confidencia”, “Un sabio”, “Un auto de fe”, “Quiroga, Recuerdos de frontera”, “Mi biblioteca en venta”, “Un millón de duros” y “Mono por liebre”. El trabajo de cronología y estudio preliminar repone la naturaleza periodística de estos textos y aporta buenos datos sobre la recepción de *Entre-Nos*. En 1995, Cristina Iglesia y Julio Schwartzman compilaron un conjunto de *causeries* al que titularon *Horror al vacío y otras charlas* que fue publicado por Editorial Biblos recuperando también el contexto periodístico de varias *causeries* ya publicadas en la edición de Alsina y en la de Hachette e incorporando dos “nuevas”: “Impaciencia y Curiosidad” y “Cuadro para una novela”. Dos años después, en 1997, el equipo de cátedra llevó adelante una nueva edición de *causeries* inéditas en formato libro. En *Mosaico. Charlas Inéditas* incluyeron, junto a un sustancioso y creativo prólogo colectivo, una serie de textos fundamentales para aprehender la poética y el método creador de Mansilla. Los textos recuperados incluyen: “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?”, “Mosaico”, “Confidencias de bufete”, “Pérez”, “El vaso de leche”, “Cara larga”, “Autores y escritores”, “Soñando”, “En discordia”, “¿?”, “Gente de acá y de allá”, “Un resoplido”, “Y”, “De Berlín a París”, “Namby Pamby”, “Bilis”, “Tres en una”, “En Loreto”, “¡Pues!”, “La madre y el hijo”. Además de las ediciones mencionadas, han sido antologizadas *causeries* sueltas en numerosas antologías y en ediciones separadas pero hasta hoy no se han vuelto a publicar en su conjunto.

fundamental conocer, entonces, cómo se habla. Aunque conjetural, el sonido de la voz de Mansilla, intensa y móvil como sus percepciones, resuena en la lectura y motiva nuestra indagación sobre sus opciones de lengua. Tal vez, en ese aspecto, su obra, tan personal, tan autobiográfica, presente un panorama más amplio que lo esperable: una de las modulaciones de la ciudad hablada. Los años de publicación de sus charlas coinciden con el período dorado del periódico que las albergó y constituyen un caso singular para observar las relaciones entre literatura y prensa²⁷.

Nos preguntamos si podemos intuir (no diseccionar como si se tratara de un análisis sociolingüístico) una “comunidad de habla” en la que estos textos interactúen. Cuánto comparten y cuánto no con el *causeur* sus lectores podrá pensarse en términos de competencia (lingüística y comunicativa), de prácticas y de sociabilidad. Una comunidad de habla determinada puede definirse, desde los criterios de la etnografía del habla, cuando los hablantes comparten esas competencias (Lavandera 1987). Los gestos de atracción y de rechazo hacia los lectores se visualizan, por ejemplo, en el modo en que Mansilla incorpora en su escritura la lengua rural y las frases hechas junto con expresiones en latín, en francés, en inglés o en italiano²⁸.

Elegir a Castiglione como cita de autoridad para este mandato de “escribir como si hablase” evidencia que la propuesta de la página que “pareciera conversada” no es novedosa, ya en el renacimiento la idea de emular el tono del habla y no quedarse en la repetición de la lengua literaria escrita funciona como parámetro estético. En su libro *El cortesano*, Castiglione escribe una conversación entre miembros de la corte a partir de un juego propuesto como disparador para discutir sobre los deberes y cualidades del cortesano ideal²⁹. La obra constituye un manual de costumbres y un homenaje a la

²⁷ Tim Duncan (2007) señala que 1888 y 1889 fueron años clave para los juaristas de *Sud-América*. “Dinero y contribuyentes eran fáciles de encontrar mientras el continuo éxito político del presidente y sus seguidores daban al diario la energía cada vez más escasa, en cambio, en la prensa en general. En 1890, por el contrario, *Sud-América* declinó tanto en la calidad como en su tono general. Esto se debió, en parte, a la confusión creciente dentro de las filas del gobierno provocada por la suba de precio del oro y la preocupación por el futuro económico del Estado [...] Para julio de 1890, *Sud-América* tenía poco que ver con lo que había sido sólo un año antes cuando las causeries del jueves de Mansilla estaban en boca de toda la ciudad y cuando los círculos políticos quedaban boquiabiertos ante cualquier movimiento juarista.”

²⁸ En un análisis revelador respecto de este funcionamiento de acercamiento y rechazo a un colectivo social a partir de sus competencias lingüísticas, Julio Schwartzman explica la complejidad de la operación de Mansilla en la *causerie* “¿?”: “porque cuando produce el acercamiento, el puente entre esos lugares de acá y de allá, entre sus lenguas y culturas [...], en ese mismo momento repone el corte, la distancia” (Schvartzman 1996:152).

²⁹ En 1873 se edita por segunda vez en español la traducción de Boscán del famoso libro de Castiglione (o Castellón en su forma españolizada) “El cortesano” en la colección “Los libros de Antaño” de la Librería de los Bibliófilos, de Alfonso Durán. En el prólogo de la edición se consigna que hace tres siglos que el libro no se publica en España y señala la importancia de “un punto que aún está

sociabilidad renacentista que el autor vivió en la corte de la ciudad de Urbino a comienzos del siglo XVI. Las sugerencias para el buen cortesano indican, entre otros preceptos, cómo hablar y cómo escribir, cómo comportarse en una conversación y qué palabras elegir: “palabras que sean propias, escogidas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque estas son las que hacen la grandeza y la majestad al hablar, si quien habla tiene buen juicio y diligencia” (Castellon 1873:88). El justo uso de una lengua coloquial es parámetro posible –aunque no únicamente– para el cortesano y también para el tipo de charlista que cultivó, tres siglos después, Lucio Mansilla³⁰.

Pero si todo se resolviese eligiendo las palabras apropiadas (propias y adecuadas) el “escribir como si hablase” de las *causeries* podría dirimirse en el plano léxico. La “propiedad” a la que se refiere Castiglione indica, más que vocablos, un tono que, aunque perceptible por cualquier hablante, incorpora no solamente el léxico sino usos específicos, inferencias y gestualidades³¹. Por otro lado, el idiolecto, la forma específica en la que un sujeto habla, aun cuando esté modelada sobre la base de mandatos sociales (como el texto de Castiglione, por ejemplo), supone una

pendiente entre los literatos y filólogos de casi todos los países, y que consiste en determinar si han de respetarse las formas del lenguaje, consagradas por los grandes escritores, o si es conveniente admitir modificaciones sucesivas, esto es neologismos, en el lenguaje hablado y escrito”. (Castellon, Baltasar 1873 :54). Esta publicación casi contemporánea (quince años antes) a las *causeries* también da cuenta de la discusión latente respecto de la elección de una lengua “literaria” o una lengua “coloquial”. Imagino que, tal vez, Mansilla puede haber accedido a esta versión traducida, ya que, si bien cita en italiano, es muy probable que haya recibido, al menos, la noticia de la circulación de un libro importante como éste. En cualquier caso, aunque no la haya conocido, la atención respecto de cuál era la correcta lengua literaria y si lo coloquial podía incluirse como forma de la escritura manifiesta una preocupación presente tanto en la península como en los nuevos países americanos. Sobre la actualización e intensidad del debate acerca de la lengua (la lengua de la literatura y la lengua de los argentinos) seguiremos reflexionando más adelante.

³⁰ El uso de lo coloquial no está confinado a las formas cortesanas o de elegante cortesía de un charlista acomodado como Mansilla, como puede leerse en, por citar algunos ejemplos, la literatura gauchesca, los folletines populares de Hernández, o el tipo de periodismo literario de Fray Mocho. Mencionamos la propuesta de Castiglione porque nos resulta revelador que Mansilla apele a un autor que sugiere que “el ideal” de una lengua mundana debe incluir las formas cotidianas “del vulgo” en su modulación.

³¹ Lo “coloquial” y, en particular, la “lengua coloquial” proviene etimológicamente de “coloquio”. Para el diccionario de la Real Academia Española, su definición es sinónimo de conversación y en sus distintas acepciones, un género literario, una reunión, una discusión o disertación. La “lengua coloquial”, entonces, es, de un modo simple, aquella que se utiliza en la conversación natural. Su uso para el estudio literario debería acotar que aquello que surge de modo más o menos espontáneo en la conversación, se formula desde opciones más voluntariamente elegidas en la escritura que en la improvisación del discursar oral. Sobre la incorporación paulatina de elementos coloquiales en la lengua literaria argentina, Rodolfo Borello (1974) esboza una sistematización de elementos del habla cotidiana en la escritura literaria, desde el romanticismo hasta Cortázar. Norma Carricaburo (1999) rastrea especialmente la aparición del voseo y algunos otros rasgos coloquiales como el *che*.

especificidad tal vez inasible³². Lo interesante es observar una escritura que, explícitamente, pide la reposición de un tono y un gesto para poder ser leída. Que pone en juego su variado idiolecto y problematiza las diferencias entre lengua literaria y conversación³³. Ahora bien, no todos los signos que provee un texto pueden ser decodificados en el plano verbal. Su enunciado disputa la puesta en texto de una conversación con la lectura en silencio y la mudez de la página. Como lee sagazmente Julio Schvartzman, hay señales que “no tienen traducción verbal” pero que, sin embargo, reclaman reponer una gestualidad, un tono, imaginar la dimensión histriónica del *yo* aun en la máxima ausencia de oralidad como es el caso de un signo puramente tipográfico o de puntuación. Cuando el charlista decide jugar al “como si” o al

³² Aunque sabido, recordemos que la noción de idiolecto se vincula a un uso personal del “habla”. La utilización de esa habla implica, sin embargo, coincidencias y superposiciones con otras hablas, dado que la lengua es ante todo una convención social y mantiene (aun en sus formas más extremas y jergales) la posibilidad de identificación y decodificación. El análisis del discurso y la sociolingüística han estudiado las formas individuales del habla en relación con los grupos sociales y los usos íntimos de la lengua. Sociolectos, cronoslectos y situaciones contextuales determinadas modifican las opciones de un hablante, por lo que podemos pensar que el idiolecto aunque podría proporcionar un perfil del hablante (estudiado como resultado del conjunto de sus realizaciones hasta un momento determinado, y congelado en ese estado), constituye un repertorio, un haz de elecciones que se adecuan a la situación comunicacional y, por ende, es dinámico.

³³ El grupo de escritores contemporáneos a Mansilla, que compartieron con éste un circuito de relaciones sociales y políticas, al que se llamó “generación del ochenta” ha sido analizado por su modo de articular lo coloquial en la escritura. Ricardo Rojas señaló esta característica —que los mismos escritores reconocían— acerca de lo “charlado” en sus producciones escritas. En los últimos veinte años del siglo XIX, esta tendencia de “grandes conversadores” (como tituló Mansilla una *causerie*) se caracterizó por el fragmentarismo, la digresión, la alternancia inestable entre voseo, tuteo y trato de usted, la inclusión de frases hechas, refranes y muletillas, el discurrir sobre temas “menores”, la mezcla de idiomas y la apelación directa al lector.

Habría que señalar una diferencia entre la literatura concebida y publicada para un público popular (tal el caso de los folletines gauchescos de Gutiérrez) y las novelas “cultas” de Cambaceres, Lopez, Argerich o Groussac (entre otros escritores del ochenta) donde lo coloquial se orienta más hacia la conversación. En algunos casos más explícitamente en el tono y modalidades del narrador (como puede leerse en *Pot-pourri. Silbidos de un vago* de Cambaceres), en otros como tópico tematizado (como en las escenas de charla en el Club del Progreso que se narran en *La gran aldea* de López, Las voces (y las lenguas de esas voces) que irrumpen en los espacios ficcionales de estas novelas incorporan evocaciones de la oralidad que no siempre se vinculan con la identificación del colectivo al que pertenece el autor. Las lenguas de la inmigración acceden a lo representado pero suelen ridiculizarse o rechazarse explícitamente. Jorge Panesi (2000) ha considerado, retomando a Viñas, las novelas del ochenta como novelas de conjuro que intentan alejar el miedo a lo distinto, a la mezcla y la integración, exponiendo a sus personajes a situaciones trágicas en las que los inmigrantes ocupan posiciones que habría que proteger. En *la sangre*, primera novela de Cambaceres, e *Inocentes o Culpables* de Argerich resultan modélicas en este sentido.

En los escritores que leemos esta tensión entre charla, escritura y lectura produce capas densas de representación. Mansilla es tal vez quien lleva al máximo la interacción entre habla, literatura y periodismo, que también puede leerse en la prosa de López, Cané, Wilde, Cambaceres, García Merou, Groussac, Martel, o en la imagen de Goyena rescatado en varios textos como el gran conversador que no tuvo tiempo para escribir.

El caso de Fray Mocho es distintivo en este conjunto: lo dialógico irrumpe en su textualidad con una fuerza dramática que tiende a hacer desaparecer al narrador. Como veremos luego, muchas de las voces conjuradas por los novelistas del ochenta se escriben con desopilante desparpajo en las viñetas dialógicas de Fray Mocho del noventa.

“parecer”, está produciendo su discurso sumergido en la “soberanía de la escritura” (Schvartzman 1996:149).³⁴

Refiriéndose con disgusto a los discursos parlamentarios, Mansilla escribió en una de sus *causeries*: “todavía no sé si la oratoria sirve para convencer a los demás o para convencerse a uno mismo”. Mansilla criticaba, sobre todo, la fanfarronería de pensar que a los oyentes iban a interesarles los discursos estereotipados del parlamento. Se enoja con las formas fijas y pautadas de antemano, con lo esperable. Toda la *causerie* “Contestación a una pregunta” exhibe la pantomima parlamentaria: las cuestiones están votadas de antemano y lo que se ejerce es el derecho a hablar. Público y votación son ficciones, así como la misma crónica, que tiene que divertir a los lectores. Mansilla se queja de la falta de movimiento, la corporalidad censurada, la prohibición del tamborileo, de pararse o sentarse.

Dice el prólogo del equipo que compiló las *causeries* inéditas en “Mosaico” que “tanto la transcripción de la oratoria parlamentaria como la *causerie* remiten a una escena previa, la de la oralidad”, escena que requiere “el registro minucioso de esos dos receptores privilegiados de Mansilla: el taquígrafo y el secretario”. Se plantea también que “gabinete” y “parlamento” son situaciones análogas de producción discursiva. Tal vez haya un forzamiento en esa lectura. Si bien el público pequeño del congreso es reducido y el de las *causeries* supone un círculo de conocidos; hay, en la escena de armado de la ficción para la prensa, una búsqueda deliberada de apelación y discusión con el lector y una creación previamente pensada para estar produciendo ese efecto desde la mediación de la escritura y el silencio de la página impresa.

En el discurso del parlamento, más allá del taquígrafo, hay una puesta en escena que repone el cuerpo de la voz. Y aunque el cuerpo no pudiera usarse en toda su potencialidad, sí está presente la modulación y la emotividad de la voz escuchada en directo por el auditorio. “Todo está prohibido en el parlamento, menos hablar” (1963:553) dirá Mansilla pero tal vez esa diferencia sea más que suficiente para distanciar un discurso del otro. Siguiendo las prácticas de escritura de Mansilla,

³⁴ Alan Pauls, al preguntarse cómo ampliar los límites de la conversación, señala a la literatura como “coartada”.

“Conversar, para Mansilla, sería un *arte táctico* que se articula alrededor de una serie de maniobras estratégicas: dónde ceder a la literatura, en qué punto dejarse vencer por ella para garantizarse la eficacia del contraataque, qué zonas dejar libradas al enemigo, cómo seducirlo mediante estas concesiones para aprovechar las distracciones.” (Pauls 2007:81)

Para “hacer oír su voz”, Pauls señala que Mansilla debe resignar la distancia íntima de la conversación por el contacto diferido de la escritura.

podríamos pensar en un orador que se muestra escribiendo. La oratoria, género de la exposición pública: como un modo extravagante de la introspección.

Ahora bien ¿no habría que pensar qué tipo de oralidad está expuesta en esas “escenas previas” a la escritura? O más bien ¿se trata realmente de una anterioridad o una simultaneidad? La dialéctica autor-dictador-secretario se desarrolla en el plano de la historia (de la fábula) y, si bien, el secretario no accede a la categoría de autor resulta un dispositivo dinamizador de la lectura, produciendo en abismo un espejismo de textualidad y escritura. El texto escrito interactúa con la pretendida conversación oral más que en términos de resultado, como parte del proceso. Los textos que escribe(n) no son “apuntes” de una conversación anterior, son el momento mismo de producción del discurso. El paso previo sería el del pensamiento y, como bien se queja Mansilla, al no existir un fonógrafo que capture las ideas (1997:44), será necesario expresarlo y producirlo en el dictado y la escritura. Sin conjunción opositiva: hablar y escribir son las herramientas con las que Mansilla construye las letras de sus charlas.

Escucharse como si hablara otro, como una voz ajena: “Así, yo siento –no hay termino que diga más– que no sólo no hago daño con mis charlas, sino que me hago bien a mí mismo” (1997:72). Esta exposición es referencial (ficcional), en tanto remite al narrador-personaje; autobiográfica, en tanto el narrador-personaje porta el nombre del autor y a la vez metalingüística, en tanto conciencia de la forma. Y las *causeries*... ¿Sirven para convencer a los demás o para mostrarse?, ¿para charlar con otros o para hablarse a sí mismo?

Causeries criollas: la reinención de un género

Converso íntimamente con el lector, no dicto un curso de historia en la cátedra. Converso, lo repito, sin sujeción a reglas académicas, como si estuviera en un club social, departiendo y divagando en torno de unos cuantos elegidos, de esos que entienden, para no aburrirme más de lo que me aburro. Porque han de saber ustedes que yo me aburro enormemente. (“Frente a las murallas de Montevideo”, 1963:148)

La *causerie* es un género inicialmente oral, de origen francés que proviene de la tradición de las tertulias de salón. El verbo *causer* significa, literalmente, conversar o charlar. Una *causerie* es una “pequeña conferencia sin pretensiones” en la que un orador charla sobre un tema y abre la cuestión al dialogo. Más tarde, el género fue adoptado en la literatura francesa como el *traslado* (tomemos provisoriamente la acción de “trasladar” aunque no precisa con exactitud las características del fenómeno) al

periódico de ese tipo de charlas amenas e íntimas.³⁵ En consonancia, una *causerie escrita* no se define ni por su universo referencial ni por las determinaciones de su forma, sino por el modo charlado, liviano, con el que es enunciada; y por la habilidad del *causeur* que la *pronuncia*. En sus *causeries*, Mansilla prolifera en versiones sobre sí mismo. Su *voz* escrita lidera la charla. Conductor elegante de los ritmos de una conversación supuesta, resulta arduo alejarse de su argumentación. Nuestro recorrido por la escritura de Mansilla, observa en particular los modos en que el procedimiento creativo es exhibido, constituyéndose en motor narrativo y gesto autobiográfico. Leemos las *causeries* como una poética, como propuesta en acto de un modo de componer charlas escritas.

¿En qué consiste la *originalidad* de este gesto que, ya vimos, puede remontarse hasta, al menos, los comienzos del siglo dieciséis? En principio, en la adopción de un género flexible, que admite modificaciones de tópicos y forma. Si bien las *causeries* del jueves tienen una filiación explícita con el título de las columnas semanales de Saint-Beuve³⁶, *Causeries du lundi*, Mansilla no ceñirá la temática de sus intereses a asuntos literarios. No limitarse a una cuestión sino acumular materias diversas en un solo texto

³⁵ Roman Jakobson propone una definición interesante de la *causerie* al preguntarse cómo fue concebido el realismo en la historia del arte. Opone el género a la ciencia, al plantear que la historia del arte fue, durante mucho tiempo, un discurso conversacional, carente de rigor. Por eso, dice “la historia del arte no conocía la terminología científica, utilizaba vocablos del lenguaje corriente”.

“[La historia del arte] Seguía todas las leyes de la *causerie*. Pasaba alegremente de un tema a otro, y el torrente lírico de palabras sobre la elegancia de la forma dejaba lugar a las anécdotas tomadas de la vida del artista; las perogrulladas psicológicas alternaban con los problemas relativos”.

Por contraste y con un dejo despectivo, nos brinda una ajustada síntesis del género: “La *causerie* no conoce una terminología precisa. Por el contrario, la variedad de los términos y las palabras equívocas que constituyen un pretexto para los juegos de palabras, son cualidades que otorgan encanto a la conversación” (Jakobson 2002:83).

³⁶ Las *causeries* del crítico francés Charles Auguste Saint-Beuve, inspiración posible para el título de la columna de Mansilla, salían en la prensa parisina con el título de “*Causerie du lundi*” y fueron publicadas durante veinte años en diversos periódicos (*Le Constitutionnel* de octubre de 1849 a noviembre de 1852 y de septiembre de 1861 a enero de 1867; en *Le Moniteur* de diciembre de 1852 a agosto de 1861 y desde septiembre de 1867 a noviembre de 1868; y en *Le Temps* en 1869). Más tarde serían publicadas en 15 volúmenes (“*Causerie du lundi*” [1851-62] y en otros 13 volúmenes titulados “*Nouveaux lundis*” [1863-70]). Cada columna semanal era una “charla” de 3000 palabras sobre tópicos literarios: ensayos críticos y biográficos de los autores que elegía, de diversas épocas, en general franceses pero también de otras nacionalidades europeas. Saint-Beuve fue un crítico severo que no dudaba en poner reparos, si lo consideraba necesario, a la obra de sus propios amigos. Aportó una mirada más atenta a la historia y menos apegada a criterios de gusto, por lo que su trabajo, aunque envejecido en muchos aspectos, es el de una crítica moderna. Si bien su abordaje puede ser considerado más bien biografista, su cuidado por la investigación y los datos certeros mantienen todavía el interés en su extensa obra. La atención de Saint-Beuve se concentró, sin embargo, preferentemente en la literatura francesa de la primera mitad de siglo y no supo valorar o comprender los cambios que traían autores como Balzac o Baudelaire.

Mansilla declara que no fue voluntaria la inspiración para el título en la columna de Saint-Beuve: “Otro error fue no pensar que, sin querer, plagiaba con mi título a Sainte Beuve. Le agregué luego el subtítulo *Entre-Nos*. Era tarde...” (Popolizio 1985:243)

será una marca distintiva de estas charlas que cruzan el límite de la ficción y trabajan el material autobiográfico con desparpajo novelesco. Sus relatos circundan la figura del *causeur* criollo: lo que ha vivido, lo que ha visto y lo que le han contado. La escritura reafirma, de este modo, la imagen ya instalada de Mansilla, “cuya reputación de conversador y escritor espiritual –se dice en el aviso que acompaña la publicación de su primera entrega en *Sud-América*– está hecha largo tiempo atrás”³⁷ y sobre el que se afirma, en el mismo periódico y como publicidad de la continuidad de sus publicaciones, que sus “producciones se recomiendan por sí mismas. Escritor galano y de ese *sprit* que caracteriza a los más originales escritores franceses se hace leer con gusto y felicidad”³⁸.

Conversar como en persona, conversar como en el club, charlar fluidamente, escribir como conversando, escucharse como si hablara: todas esas expresiones repetidas una y otra vez en las páginas del periódico son el núcleo metodológico y estético de la propuesta.

La búsqueda de su estilo consiste en la combinación de dos aspectos fundamentales: la digresión como un método compositivo en el que se yuxtaponen los temas; y el intento de introducir en la escritura mecanismos provenientes de la oralidad o que generen su efecto, ambos procedimientos enmarcados en el simulacro propuesto de una conversación con el destinatario-lector al que se apelará de modo directo reiteradamente. Nos interesa analizar la poética de las causeries observando cómo se produce la digresión, qué herramientas de escritura requiere y cuál es esa “lengua oral” con la que se intenta escribir.

Cristina Iglesia (2009) describe el trabajo genérico que realiza Mansilla como “una amplificación, o el estallido, de una máxima o de una anécdota, que disgregada parecerá perdida y reencontrada a lo largo del texto, porque Mansilla, como un ilusionista de la palabra, hará que los lectores pongan sobre la mesa su ‘impaciencia y curiosidad’ (título de otra *causerie*) cada vez que pierden o recuperan el hilo del relato.” (Iglesia 2009)

Esta noción de estallido con la que Iglesia adjetiva el trabajo de montaje del *causeur* resulta ilustrativa para pensar el efecto superpuesto de memoria autoral, escritura y lectura. La memoria recuerda a los saltos y caprichosamente no se organiza

³⁷ “Noticias, Nuestro folletín”, *Sud-América*, 16 de agosto de 1888, 1° página, 5° columna.

³⁸ “Noticias”, *Sud-América*, 22 de agosto de 1888, 2° página, 1° columna.

en una narración secuencial; más bien, la escritura va dividiendo la anécdota a partir de detalles y cada fragmento asume nueva importancia en la economía del texto. Los recuerdos se enhebran a partir de una asociación y abren espacio (textual y mental) para que emerjan nuevos relatos. Podríamos pensar que, entonces, más que estallar, las anécdotas se deforman pero conservando su unidad. Se trata de una multiplicación y redistribución de detalles que, asumiendo una magnificación y leídos luego en conjunto, modifican el cuadro general y mantienen entre sí un tenue lazo lógico. Mansilla defiende su libertad de proliferación:

¡Qué más quieren ustedes que les diga! ¿Lo que Carlyle hablando de Coleridge: “su conversación no iba en un sentido como un río, sino en todos los sentidos, en corrientes intrincadas”?³⁹ ¿O que repita la amarga expresión de Hazlitt y que me la aplique: excelente *causeur*, en verdad, si lo dejan no partir de ninguna premisa para no llegar a ninguna conclusión?

¿A eso le llaman digresiones?

Pues ya está dicho”. (“Soñando”, 1997:74)

Para Norma Carricaburo (2000), más que el procedimiento con el material que se narra es en el cruce entre “la oralidad del *causeur* por antonomasia” y el conocimiento de la técnica del folletín, que había practicado exitosamente en la escritura de *Una excursión a los indios ranqueles*, donde se sostiene la producción de estos textos periódicos⁴⁰. Este reconocimiento a la técnica del escritor por entregas coincide, también, con la idea de administración de la curiosidad que implica seguir o perder el hilo en la propuesta de Iglesia. En su prólogo a la primera compilación de *causeries* que publicaron, Iglesia y Schwartzman consideraron la combinación de la indiscreción y la digresión el sostén de la propuesta de las charlas como diversión para los lectores y el mismo autor. El manejo suspensivo y la exposición de contenidos indiscretos transforman lo aparentemente accesorio en nodal. “Contar lo que no debería y dilatar la historia [...] es hacer uso de un recurso considerado generalmente defectuoso y cuyo carácter aleatorio o prescindible el mismo Mansilla se encarga de reivindicar” (Iglesia y Schwartzman 1995:13).

³⁹ Una curiosidad: tanto Carlyle como Coleridge escribieron sus autobiografías, en 1881, Carlyle poco antes de morir y Coleridge en su única obra en prosa, su “Autobiografía literaria”. Estas citas siguen proponiendo un recorrido de lecturas que en las *causeries* es vertiginoso. ¿Habrán leído a todos los autores citados? Teniendo en cuenta la lógica del “vademécum de citas” que lleva a su labor en la frontera y que menciona en *Ranqueles*, bien podemos suponer que, en algunos casos, se trata de inclusiones más bien aforísticas. Los tres autores son citados en varias oportunidades en *Entre-Nos*.

⁴⁰ Nos referiremos a la *causeries* como folletín por la modalidad de su escritura y publicación por entregas, como “forma mixta de literatura y diarismo”, siguiendo la clasificación original del término. En sus inicios, el *feuilleton* no era sinónimo de texto ficcional, ocupaba un espacio reservado en el segmento inferior del periódico, consagrado a la crítica literaria, teatral, artística, al informe académico y a la *causerie*, pero no a la novela, que se impondrá gradualmente a partir de 1836 (Lise Queffélec-Dumasy 1989).

El relato de la anécdota, multiplica, como decíamos, los detalles e incorpora nuevos focos de atención (digresivos) que demoran o aceleran la conclusión de los sucesos narrados y de la argumentación. El corte de suspenso de la técnica de folletín posibilitado en la pausa necesaria del final de página en el periódico se trama con la repetición (propia de las narraciones orales), herramienta con la que Mansilla desarrolla su estrategia de distribución de la información. Si decíamos que la premisa socrática de la conversación tenía que ver con el intercambio que alienta el aprendizaje, este charlista por entregas problematiza esa noción de lo útil. Enseñar es un verbo posible para pensar a Mansilla pero solamente en su sentido expositivo, exhibitorio. Mansilla *enseña* lo que debería ocultarse. Es interesante lo que plantean Iglesia y Schvarztman respecto de la oratoria: antiguamente los oradores contaban con la herramienta de la digresión para sostener su *performance* oral. Era la parte móvil la que distendía la tensión y permitía el brillo del orador y sus argumentos. Por el contrario, Mansilla “produce, como nadie, la inversión rotunda de proponer la digresión como espectáculo de la escritura” (Iglesia y Schvarztman 1995:13). Habla (escribe) de más en cuestiones irrelevantes o indiscretas y ofrece información de menos para poder seguir el hilo narrativo de lo que promete. Esta economía textual que encuentra su proporción en la desproporción va alternando entre el exceso y el recorte de información. Tanto lo que se ofrece como lo que se niega son engranajes fundamentales para seguir la lógica del entretenimiento propuesto.

Al referir un viaje por Venecia (“En Venecia”), por mencionar uno de los tantísimos momentos en los que el retaceo narrativo se juega en la forma de una conversación, la charla parte de una confesión íntima. Mansilla ha seguido por Venecia a una mujer. Su secretario lo corrige y apunta que ha seguido a “varias mujeres”. Esta corrección (que se escribe y se publica) coloca al secretario en el lugar de la mirada entrometida⁴¹. Incluir sus preguntas y respuestas permite, sin embargo, que el exhibicionismo del *yo* se vuelva verosímil y un tanto moderado. Lo secreto y la indiscreción se dosifican para retener la atención del lector. La reflexión vira hacia lo general, hacia el gusto y “fetiquismo” de cada uno y hacia las características de la ciudad en cuestión, demorando la anécdota inicialmente prometida al menos una página. El *causeur* pregunta a los lectores en una línea y contesta en la siguiente. Un elemento

⁴¹ Se escribe en la *causerie* que la etimología de la palabra *secretario* (su relación con la noción de *secreto*) podría sugerir que se tratará siempre de un personaje muy reservado pero, como se exhibe en el texto, es justamente la posibilidad de develar los secretos atesorados lo que otorga al secretario una perspectiva fundamental en la picardía del relato y el aliento de la curiosidad.

más se suma al movimiento de lo narrado. El secretario, que contesta en el lugar de los lectores una frase en italiano (“*la idea é bella ma il peccato é grosso*”) redirige el texto hacia otra expansión. El narrador, entonces, se anticipa, no vaya a ser que pierda lectores...

¿Mas, hase visto –dirá el lector– un sistema semejante de digresiones, en forma de vaivén, de marea, que ni sube ni baja ni se está queda, sino que tiene por objeto llenar papel?

Alto ahí, si eso dice el lector. Porque si eso dice, y sospéchome que así es, no entiende de la misa la media de lo que son folletines, siendo lector de libros, en cuyo caso debe ocurrir a ellos, para que sean ellos los que le digan y le expliquen, mejor que yo, lo que es Venecia, cómo es Venecia. (1963:470)

Cuando está por avanzar en el flujo de información para continuar con el relato, añade una nueva pregunta pero más compleja y dirigida al público, que incorpora en su enunciado parte de la reflexión sobre la anécdota en curso y que comienza, a su vez, a abrir el tema para una nueva digresión:

[...] y llegué a una estación en la que supuse, ¿y qué otra cosa podía suponer?, que de allí me iría al hotel a pie, a caballo, en litera, en ómnibus, en silla de manos, o en coche. Nada de eso.

¿Saben ustedes en lo que me llevaron?

Me llevaron al hotel embarcado.

¿Y en qué clase de barco?

En góndola, que es un barco sui generis.

¿Han soñado ustedes alguna vez, con un viaje que difícilmente se realiza, porque es un viaje con una mujer que no nos pertenece, de la que su propietario no quiere deshacerse, y que ella, sin dejar de ser bastante loca, es suficientemente cuerda para no abandonarlo al otro? (1963:472)

El *causeur* distingue y elige. Su texto se destina a lectores de folletines y no de libros. Declara “yo tengo mi público, mi lector especial; como yo escribo, por decirlo así, para los que apenas saben leer, para éstos voy a esbozar un cuadro –antes de hablar de la mujer ésa– de lo que es Venecia, de cómo es Venecia, cuadro que no está pintado en los libros” (1963:470). La negación del libro –aun cuando esta *causerie* es editada y publicada en un libro, con el cuidado de un editor especialmente elegido para el caso y el beneplácito de su autor– más que menoscabar la virtud libresca apunta al reconocimiento de un lector nuevo, especializado, el lector de folletín, y a la práctica de un escritor que oscila entre la actitud diletante de un *gentleman* y la incipiente profesionalización de su actividad⁴². El saber del folletín (su técnica, sus códigos) es

⁴² Con respecto al gusto por los folletines cabe aclarar que, por un lado, el mercado periodístico (así como el de los folletos) creció enormemente durante la década de 1880 como consecuencia de la alfabetización masiva de los hijos de los miles de inmigrantes llegados a la Argentina año tras año y, por otro, la tradición diarista que venía de Europa desde el siglo anterior había calado hondamente en el gusto de los lectores más aristocráticos por lo que, hacia 1888, “los lectores de folletín” representaban una

compartido con el lector y, en la medida en que se apela a él, los códigos se fortalecen. Ese otro que “apenas sabe leer” es un lector moderno, como aclara en seguida el *causeur*: “Háganme ustedes el favor de fijarse en que no hay en esto, nada, absolutamente nada, que pueda ofender, en lo más mínimo, la susceptibilidad de un lector inteligente” (1963:471). El lector que busca esta charla es aquel que pueda seguir el fluir conversacional dejándose llevar, sabiendo que la seducción perdura mientras se produce el relato y no consiste en alcanzar un final. La *causerie* cumplirá exactamente con esa premisa: nunca se contará la anécdota de la mujer a la que se ha seguido ni se hará la descripción de la ciudad visitada.

En la estrategia de Mansilla los dos saberes, el de folletinista y el de charlista, coinciden en una habilidad: la interrupción virtuosa de la línea lógica principal de un discurso. El ingenio creativo, la salida chispeante, el *witz* (tal como lo analiza Adriana Amante, siguiendo las reflexiones de Mme. de Stahl para el arte de la conversación y sus diferencias ente el alemán y el francés)⁴³ simula y articula la interrupción de la escritura, generada a través del silencio en el corte de línea o entrega pero también en la nueva información digresiva. La conversación como instancia productora de fragmentos brillantes, potenciados por el silencio y la interrupción y sustentados en la lengua de quien charla, puede identificarse con el funcionamiento de la *causerie* como género híbrido que, desde la voz del charlista, instala una forma dialogada con sus distintos interlocutores (dedicatarios, secretario, lector).

En algunos casos el escritor describe la escena, es el caso de las situaciones de dialogo explícito: la discusión y negociación con su secretario y las anécdotas donde la charla se produce como discurso directo. Allí la interrupción se lee y se visualiza dramáticamente. Y, como en cualquier puesta en escena, las líneas de dialogo hacen la conversación. Hay algo interesante en la cuestión de la interrupción: no solo la superposición de voces, sino, en primer lugar el hacer callar al otro. Una de las formas de llevar al silencio a una voz es imponerle otra. Noé Jitrik aclara: “se comprende que el

composición extensa y compleja. Más adelante seguimos analizando esta relación entre folletín, prensa y lectura. Para recuperar más información sobre el público lector en el período, ver Prieto (2006) y Pastormerlo (2006).

⁴³ En su libro *Poéticas y políticas del destierro*, Amante sistematiza la categoría de *witz* (ocurrencia) y su relación con el fragmento Romántico a partir de los desarrollos de Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe en *L' absolute literarie. théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) y de George Gusdorf en *Le romantisme I. Le savoir romantique* (1993) (Amante 2010:91). En un trabajo anterior, Amante citaba in extenso el análisis de madame de Staël de las formas en que el alemán y el francés influyen en la posibilidad de aparición del intercambio ocurrente en la conversación: “Es la propia lengua, entendida como expresión social de las costumbres y del espíritu de una nación, la que de todos modos acaba determinando las formas de la conversación” (Amante 2001).

‘hacer callar’, tan universal en cuanto al uso del silencio, expresa poder y su correlativo sometimiento...” (Jitrik 2007:90). Analiza diversas figuras de la interrupción, como contrauso del silencio, para obtener determinados objetivos: la competencia, el enriquecimiento, la anulación o la desviación de un discurso pueden lograrse por esta vía. En las ocasiones en que el secretario interrumpe, por ejemplo, la jerarquización del enunciador varía, aunque sea por un momento. El lugar silencioso del secretario como escriba receptor se altera en la representación de la escena de interacción que presumiblemente es anterior o simultánea a la escritura pero de carácter oral. Entonces la interrupción troca las autoridades y autorías de la palabra que se escribe, modificando la continuidad textual. Esto genera una paradoja ente fábula y texto, dado que el interrumpido es el narrador y la interrupción es narrada por el interrumpido.

También podemos entender que es la propia digresión, como manejo de los flujos de la conversación, la que corta un tema e incorpora otro. La digresión interrumpe, ocurrente, el discurso del *causeur*. La voz del *yo* se interrumpe a sí misma. Y el gusto por mostrarse como un conversador chispeante y creativo se juega, entonces, también en este otro modo de la interrupción.

La reinención del género *causerie* se sostiene en el aprovechamiento por parte del buen *causeur* de las características principales de cualquier charla informal (corte, repetición, cambio de temas, vuelta al tema inicial, interrupciones, malentendidos, distancia jerárquica entre interlocutores)⁴⁴. Lo distintivo está en el medio: la prensa como foro público de una conversación íntima o para pocos, que propicia una superposición en abismo de interlocutores y; por supuesto, la lengua elegida. En este sentido, la *causerie* puede leerse como variación de una escritura autobiográfica y también de una conversación⁴⁵. Esta mixtura genera una forma polifónica donde el *yo* se cuenta y conversa con los interlocutores. Los famosos retratos múltiples donde Mansilla

⁴⁴ Contreras considera que “no se trata de un género nuevo [...] Tampoco de una novedad en la literatura argentina (las *Charlas literarias* de Miguel Cané se habían publicado en 1885). Pero sí de una novedosa manera de conversar en la escritura”. Se refiere, en su análisis, a la particularidad del método de Mansilla, definido por la singular figura de su autor: “Mansilla convierte el estilo conversacional de la década en *género* [...], el método se define por la firma singularísima del artista y el género termina revelándose, paradójico, un género de uno” (Contreras 2010:201).

⁴⁵ Otras variaciones del género autobiográfico en los textos contemporáneos a las *causeries* pueden leerse en el procedimiento de Wilde en *Aguas abajo* al instaurar un personaje que, aunque alter ego del autor, no coincide con el nombre que firma la novela. El narrador genera un contrapunto y se distancia de este personaje, Boris, y también apela directamente al lector. Y en la elección de Lucio López para presentar una propuesta memorialista a través de la ficción en *La gran aldea*. La provocativa tesis de Ricardo Piglia: “La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción” (1993:9), aunque posibilita útiles distinciones generales, se sostiene en un límite genérico inestable que no termina de reconocer los procedimientos ficcionales incorporados en cualquier representación autobiográfica.

se enfrenta o da la espalda a su propia figura son metáfora de este trabajo. El *yo* necesita a otro(s) para retratarse y para charlar pero ese otro es, antes que nada, una posición en el discurso.

Se dice que el hombre es doble.

Yo sostengo que es múltiple. (“¿Por qué?”, 1963:45)

La “escritura oral” que practica Mansilla conjura el aburrimiento de lo esperable que podría tener la retórica parlamentaria y toma, de la oratoria clásica, la dimensión espectacular (Iglesia, Schwartzman et al). De este modo, la tecnología de la palabra escrita y su modo de componer le permiten alejar el tedio, pensar, hablar (y escribir) para entretener(se). Qué muestra y qué no muestra, qué dice y qué no dice. En esta exhibición medida seduce al público. Entretenimiento para sí y para los otros. En “Un consejo y una confidencia”, Mansilla juega a presentarse explícitamente y a contestar tanto críticas como halagos surgidos a partir de su escritura.

[..] ustedes son capaces de imaginarse que esta introducción tiene por objeto, siendo yo una persona tan discutida y tan discutible, solicitar que no se metan en mis cosas íntimas. ¡Error! Sabrán ustedes que no me he ocultado, ni me oculto, ni me ocultaré, y que siempre me he presentado tal cual soy, salvando los respetos que a mí mismo me debo y los miramientos que le debo a la sociedad.

Sí, señores, todo entero y verdadero, estoy a la disposición de ustedes. Puedo someterme a un interrogatorio y salir airoso, como el presunto delincuente, injustamente acusado. (1966:48)

Exponerse a la lectura es habitual para el *causeur* que busca entretener pero en esa supuesta transparencia del *yo*, deja sembrada la duda posible de la ficción literaria. Interpela a los lectores sugiriendo que tal vez todo eso que el *yo* dice de sí no sea más que una travesura para divertirlos, enojarlos o retenerlos leyendo. “¿O no han barruntado ustedes ya que, al escribir, no siempre me propongo decir cómo soy, ni cómo pienso, y que, algunas veces, solo me presento como a ustedes les gusta, y que otras solo pienso como ustedes lo desean o quieren?”. La construcción de verosimilitud tambalea. “En medio de todo, yo reconozco la buena fe del público” afirma en el mismo texto. Esa buena fe en la que se montan la parodia, el símil y por qué no la falacia. La confesión a la que se refiere el título toca el tono irónico hasta llegar a la comedia reiterando la incerteza de la unicidad del *yo*. El *causeur* afirma ser violento y aclara, además, que no lo era en su juventud. Este cambio exagerado en su personalidad se justifica en la duda respecto de la propia identidad: “Porque han de saber ustedes que, comparándome a veces con lo que era antes, se me ha ocurrido ya que yo debía ser otro, que han podido cambiarme”.

Entre hablar con otros y ser hablado por otros la omnisciencia del *yo* nunca es absoluta. Lo inconsciente, lo oído a medias, lo incomprendido, lo rechazado y aquello de lo que el sujeto busca alejarse ingresan en el dialogo intersubjetivo como posibilidad, como huella, como prohibición. “Porque tanto el *yo* como sus enunciados son heterogéneos: más allá de cualquier ilusión de identidad, siempre estarán habitados por la alteridad” (Sibilia 2013:38)⁴⁶. El *yo* está abierto a situaciones de convalidación pero también de duda cuando se somete a la conversación como forma de reaseguro identitario. Es en esta segunda posibilidad donde ocurren las mejores versiones de un Mansilla escrito que se anima a jugar con los límites del género (textual y sexual, cuando ingresa otros géneros discursivos en las *causeries* y frustra la expectativa de los lectores en cada resolución, cuando sugiere que de tan bello cuando joven lo confundían con su madre y que, para parecerse más, lo vestían con cofia de mujer), de su origen (podría ser otro este Mansilla, podría acaso ser un Pellegrini) o de la invención (defiende al plagio como arte y su originalidad como camino de lectura).

Cuando decimos que Mansilla charla consigo mismo recuperamos la noción del lenguaje como *realización*, como acto que concede al propio existir una consistencia real. Contra el olvido propio y ajeno, la inscripción confiere a la experiencia una lógica narrativa organizada, aun en lo múltiple. A esta condición se refiere Elizabeth Bruss (1991) al analizar la escritura autobiográfica como un “acto literario”. El concepto de acto, de acción en el uso del lenguaje, está presente con fuerza en las escrituras autobiográficas. Tal vez tenga que ver con el problema de la verdad y la fidelidad y, por supuesto, como hablamos de escritura, con la verosimilitud.

El silencio, ya no solo de la interrupción, sino de la elipsis que el narrador elige para segmentar y periodizar sus recuerdos, adquiere nuevos significados. Aquello sobre lo que no se charla (lo que no se cuenta, lo que no se termina, lo que se promete y se abandona) también construye la imagen del *causeur*.

⁴⁶ “Todo enunciado, —propone Mijaíl Bajtín— aparte de su objeto, siempre contesta (en un sentido amplio) de una u otra manera a los enunciados ajenos que le preceden. El hablante no es un Adán, por lo tanto el objeto mismo de su discurso se convierte inevitablemente en un foro” (2002:284). La necesidad del relato del *yo* es lo que constituye el cruce discursivo que otorga consistencia a la propia subjetividad; y la porosidad a otras voces, inherente a la lógica dialógica del lenguaje en tanto herencia y contrato social implica que el movimiento del *causeur* pone en escena dispositivos que forman parte de toda experiencia autobiográfica.

Mansilla *causeur*: personaje público y literario

Cuando empiezan a publicarse sus causeries cada jueves en el diario Sud-América, Lucio V. Mansilla es un personaje público reconocido y la expectativa ante su figura es alta. Es amigo del presidente en ejercicio y del anterior, y para el segundo año de publicación de su folletín no solo es diputado en la cámara, sino que la preside. Es también, por supuesto, el hijo de Lucio Norberto Mansilla y de Agustina Rosas, y su “ilustre” tío –como le gusta escribir– el brigadier don Juan Manuel. Sin embargo, Mansilla permanece siempre con una cierta insatisfacción respecto de sus colocaciones públicas. Habiendo cultivado las amistades más encumbradas, se encuentra frecuentemente con un límite a sus ambiciones del momento. Se ufana de haber conseguido la presidencia de Sarmiento a través de su campaña escrita⁴⁷ pero su vínculo con él es, por lo menos, difícil y durante su mandato es suspendido en la carrera militar⁴⁸. Su pasado rosista (o más bien su condición de familiar de Rosas y no necesariamente rosista) lo condena a posiciones secundarias. Lucio V. defiende constantemente la memoria de sus padres y critica por igual las acciones públicas de su tío, aun cuando reconoce su afecto por él, a quien considera “un semidiós, el hombre más bueno del mundo” (“Los siete platos de arroz con leche”, 1963:55). Esta situación de partida (familiar, histórica y social) condiciona a Mansilla a un esfuerzo continuo por ubicarse en el lugar oportuno o conveniente y lo empuja a un incómodo e inestable equilibrio. La oscilación rosismo-antirrosismo no impide, empero, que “el tema Rosas” constituya uno de los ejes insistentes de su escritura.

La carrera militar, el anecdotario de su vida familiar y sus viajes proveyeron de material intenso el discurrir de sus charlas y suscitaron la curiosidad, incluso chismosa, del público lector. Tal como le había sucedido con su excursión a las tolдерías de Mariano Rosas, los fracasos políticos o militares podían convertirse a través de su

⁴⁷ “Es sabido que, entre Arredondo y yo, tomándolo de sorpresa al buen pueblo argentino, lo hicimos Presidente de la República a Sarmiento.” (“El famoso fusilamiento del caballo”, 1963:118).

⁴⁸ Como bien plantea Adriana Amante en su artículo “Políticas de la amistad” –en el que reconstruye las relaciones textuales y vitales entre Mansilla y Sarmiento–, no es que Lucio V. no tuviera amistades relevantes, ni que esto implicase una originalidad suya (ya que constituía uno de los modos de la práctica política de la élite letrada y gobernante del período), sino que esas amistades no le alcanzaron, por diversos motivos entre los que se incluye su habitual excentricidad, para conseguir los créditos gubernamentales concretos que buscaba. Su esfuerzo por ser ministro de Sarmiento, por ejemplo, se ve frustrado a partir del error político que suscitó la distribución pública de una carta privada que éste le había mandado desde Estados Unidos (publicada efectivamente en *La Tribuna*, *El Nacional* y en un folleto titulado *Carta-Programa*) y el consiguiente enojo del presidente en ejercicio, Mitre, por el que Sarmiento tuvo que disculparse. Luego, Sarmiento, ya presidente, le reprochará que publicase críticas hacia su estrategia militar: “No me dé consejos por la prensa”, le escribirá en carta privada el 15/2/1870 y le señalará el desacato de su “desubicación” (Amante 2007b).

cualidad folletinista en éxitos literarios. Hacerse notar y aprovechar la curiosidad del público para cultivar su renombre fue, pues, un gusto y una premisa para Mansilla, puesto que, en su concepción, ser un hombre público consistía en tener un nombre que resonase: “Hacerse leer es toda la cuestión...” escribía en 1890 (“Namby Pampy”, 1997:119).

Los efectos y relatos sobre el “personaje” que (se) escribe en las charlas no se hacen esperar. La recepción de las entregas tiene éxito rápidamente. El 16 de octubre, a solo dos meses de haber comenzado, el diario saca una noticia reconociendo su repercusión. Y, según plantea A. Kruchowski (1966), las palabras *causerie* y *causeur* se vuelven habituales entre sus lectores. Aparece, al otro día de la primera entrega, un imitador; se publican críticas paródicas en otros periódicos; crónicas de visitantes que van a conocerlo reiterando las leyendas que circulan alrededor de su figura y comentarios celebratorios en distintos medios. Los mote de “loco” o “Quijote político” son apodos despectivos que también están de moda para el *causeur* porteño. Lejos de amilanarse, Mansilla acusa recibo y explota su notoriedad en los textos que envía a la prensa.

“Generalmente, entre jueves y jueves, entre *Causerie* y *Causerie*, suelo recibir billetes firmados o anónimos. Los unos son dulces, agrios los otros, como los días de la existencia” escribe en “El famoso fusilamiento del caballo”. Tal vez sea en esta charla donde el uso productivo de su reputación llegue a uno de los puntos más exacerbados de su producción textual.

En la famosa revista de humor político “El Mosquito”, el nombre del periódico se resuelve con una viñeta de portada en la que ocho caricaturas de personajes centrales de la política sostienen, a razón de una cada uno, las letras de la palabra “Mosquito”. Muerto Sarmiento, y con la dirección de su segundo dueño —el reconocido dibujante Stein—, la imagen de Mansilla pasa a integrar el primer puesto, el de la *M*, en esa galería. La inclusión contenta al caricaturizado que afirma que

Stein ha hecho más bien que mal, con su lápiz y su buril. Porque de todas las desgracias que a los hombres públicos les pueden acontecer, la peor es: que nadie caiga en cuenta de ellos.

Lo insignificante, no ocupa ni preocupa.

[...] ¡Hay tanta gente, y entre ellos, usted Stein, que me ha hecho pasar por loco!
(1963:117,119)



Mansilla provoca a los lectores dilatando el relato y la resolución de un rumor que circula sobre su persona y que el director de “El Mosquito” –a quien se dedica el texto– ha vuelto caricatura, acerca del fusilamiento de un caballo en ocasión de su estadía como jefe de frontera en Río Cuarto en 1870. La conciencia de espectáculo, al ofrecerse como divertimento, moviliza el relato. Aun cuando el toque irónico provoque distanciamiento respecto de las habladurías, el exceso hiperbólico en que incurre la anécdota –que termina con un párrafo lúdico en que insta a los lectores a que imaginen al caballo fusilando al coronel, tal como aparece en la caricatura– es gozoso.

Nuevamente, el *causeur* busca en el Renacimiento (o en su vademécum de citas) una autoridad desde la que validar su artificio políglota y aforístico. De *El Príncipe*, cita en italiano una frase que ya ha utilizado en su anterior *causerie* –“¿Por qué...?”– y que expresa su ambigua relación con el público: “chi voglia ingannare troverá sempre chi si lascia ingannare” (Los que quieren engañar, encontrarán que siempre hay alguien que se deja engañar, 1963:117). Para el *causeur* es la credulidad del público, que “con más facilidad se inclina a creer en lo malo que en lo bueno” (1963:117), la que alienta la producción periodística. Pero, sobre todo, la noción de engaño voluntario que sugiere la cita de Maquiavelo puede resignificarse en el contexto de esta *causerie* abandonando el peso severo de su crítica moral para expresar el reconocimiento de cierto deseo, cierta necesidad (a la que el *causeur* también le rinde honores) expresada en la búsqueda de novedades por parte de un público creciente, ávido de distracciones impresas. “Stein, creyendo demoler –escribe en la primera entrega de esta *causerie*– ha cimentado muchas reputaciones, ya he dicho que es crédulo. Entre esas reputaciones, cuéntase en primera línea la mía” (1963:118).

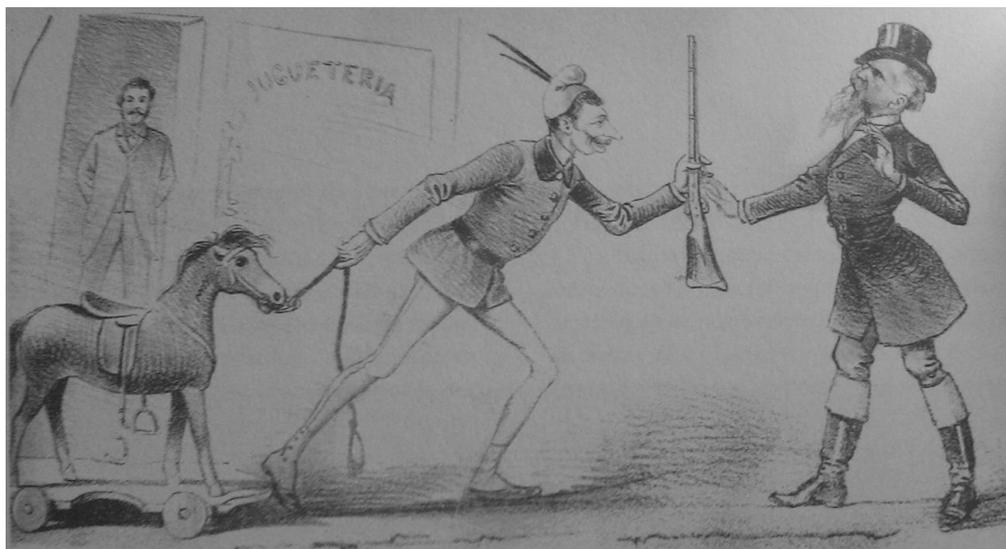
Claudia Roman encuentra en esta relación entre la caricatura (de Stein) y la escritura-lectura (de Mansilla) una manifestación del contrapunto entre la prensa satírica y los grandes diarios y su aporte para la conversión, dice, de nombres propios en personajes⁴⁹. La publicación de la *causerie*, aunque parodia y se ríe de la ocurrencia del rumor, también colabora en la proliferación del relato, reconociendo la circulación de la prensa satírica y su textualidad como interlocución válida. La existencia de la caricatura hace lo mismo que Mansilla con el rumor: exagera algunos aspectos para representar mejor, y más esquemáticamente, al personaje.

No parece casual que en una charla en la que, aparentemente, Mansilla va a defender su reputación o aclarar el origen de una caricatura desprestigiante, el discurrir de la escritura se vuelva irritantemente digresivo y vaya de la *locura* a la *credulidad*. La *causerie* se prolonga durante cinco semanas (efectivamente, cada número, del I al V, constituye una entrega); y va generando una creciente ansiedad, manifiesta y supuesta, de los lectores; a quienes el *causeur* pide que tengan paciencia, incluyendo la mención y transcripción de algunos mensajes a los que contesta con nuevas digresiones (como la anécdota sobre la pronunciación de la *r* con la que replica a una “amable desconocida” en la cuarta entrega).

Antes de llegar a la confirmación (o no) de lo sucedido, el texto disgrega y se excede. La *causerie* se prolonga durante cinco semanas (efectivamente, cada número, del I al V, constituye una entrega); por lo que crece la ansiedad, manifiesta y supuesta, de los lectores; y el *causeur* le pide paciencia al público. Expone, entre otros temas, una disquisición sobre el mote de loco, refiriendo una anécdota en la que un comensal confunde en una cena a un loco con Balzac; critica con intensidad a Sarmiento y su política de gobierno (mencionando que José María Moreno había rechazado ser ministro de guerra “porque Sarmiento es un loco”), continúa refiriendo su tarea junto a Arredondo en la frontera, durante el gobierno de Sarmiento, y su visita a Rio Cuarto (la que narraría en las cartas de *Una excursión a los indios ranqueles*); cuenta su relación con la China Carmen y cómo la defendió de la violencia de su marido indio (situación que compara con la obra de Moliere “El médico a palos”) y reflexiona sobre el plagio;

⁴⁹ “A lo largo de todo el siglo XIX, los periódicos satíricos, jocosos, joco-serios y/o burlescos - que tomaron por objeto y convirtieron en personaje a muchos nombres propios de la política y el arte en la Argentina- organizaron un circuito en paralelo y contrapunto con el de los grandes diarios.” (Roman 2000)

para finalmente, volver a Stein y a la credulidad existente respecto del fusilamiento del caballo⁵⁰.



Para escribir esta *causerie*, hay dos circunstancias que dan cuenta de la situación comunicativa que se está gestando en el momento de su publicación, de las que se sirve Mansilla: la consolidación de un público lector en aumento y la conciencia de la transformación de su personalidad, vía puesta en escena de su nombre, en una subjetividad literaria. Aunque trabajada desde la perspectiva de la prensa satírica y las tradiciones que la anteceden en la literatura argentina, me interesa rescatar en un sentido más general la idea del pasaje de un nombre a un personaje. Como problemática intrínseca a toda construcción autobiográfica, la inscripción de un yo que se describe a sí mismo ha sido estudiada por los teóricos de la autobiografía y exhibe la duplicidad misma de la inscripción, así como la artificiosidad del pronombre (*yo*) en tanto representación simbólica de una vida⁵¹. Pero, más allá de las cuestiones filosóficas que involucra la acción de decir yo y, más aun, de escribir yo, detengámonos un momento en la posibilidad de ficcionalizar a un sujeto a partir de la circulación pública de su nombre propio. Varios fenómenos concurren a este hecho: la repercusión de las voces ajenas, típicamente “el qué dirán”, que puede fortalecer o destruir una reputación, y aquello que proyecta la difusión y lo vuelve público, la distribución de ese mismo

⁵⁰ El pedido de paciencia y el dialogo con los lectores es posible también por la continuidad de la charla en distintas semanas.

⁵¹ Para este capítulo ha sido fundamental la lectura del canon clásico de estudios sobre autobiografía. Los trabajos de Leonor Arfuch, Elizabeth Bruss, Nora Catelli, Paul de Man, George Gusdorf, Philippe Lejeune y Ángel Loureiro, entre otros (citados en el capítulo y en la bibliografía) fueron fundamentales para reflexionar sobre la naturaleza de la escritura del *causeur*.

nombre impreso en las hojas de la prensa. Discursos orales y escritos acumulan decires que trascienden el rumor para cimentar la fábula. Lo que convierte productivo este ciclo de atribuciones en las charlas escritas de Mansilla es la asunción por parte del autor de ambos fenómenos: la puesta en abismo de las versiones y el cuestionamiento que, sin explicitarlo, abandona la lógica de lo verdadero para ingresar en los terrenos de lo verosímil. Es el incipiente desarrollo de un principio ficcional.

James Olney (1980) remarca los tres órdenes que se inscriben en el nombre del género: el orden del *autos*, del *bios* y de la *grafé*. Las condiciones de la escritura –de la marca del grafo– modelan la relación entre el individuo y su vida. Por eso estos actos autobiográficos se dirimen en el marco de los modos del relato. Narrar (y esto está en la lengua y en toda la escritura) es replicar el paso del tiempo y la primera traición al orden del *bios* consiste en la elipsis⁵². Tramar el anecdotario personal con las exageraciones y los rumores que circulan sobre él tensiona y genera dudas respecto de cuál es el régimen de verdad que instalan estos textos y el grado de coincidencia que plantean entre autor, narrador y personaje. Al pensar las *causeries* como una reversión del género autobiográfico, consideramos que el movimiento reflexivo que supone la revisión de la propia vida hace lugar en este caso a la mirada, la opinión y la modificación de otros en una intensidad e incidencia mucho más directas que las del lector siempre presente aunque imaginado de las escrituras íntimas. La introspección cede ante el peso de la exposición.

⁵² Es que –como percibe ajustadamente Ángel Loureiro al incorporar los aportes de Olney– reflexionar sobre las características de lo autobiográfico permite pensar teóricamente toda escritura. (Loureiro 1991)

II. El yo que firma

(H)onor y difamación en lo escrito

Desde las primeras entregas de *Entre-Nos*, el buen nombre, aunque parodizado o irónico, se tematiza como un bien a defender y a cultivar. En “Orfandad sin hache” el recuerdo sitúa la acción en las formas de sociabilidad porteña de las familias acomodadas del rosismo. El texto comienza con un diálogo en una habitación de hotel, en el centro de la ciudad, donde un hombre –Santiago Arcos (padre)– pregunta a su amigo –Miguel de los Santos Álvarez– por qué motivo está levantado a las tres de la mañana. El hombre está preocupado, necesita aliviar su conciencia, y debe salir a solucionar un asunto. La escena se modela sobre un esquema de suspenso inducido por el horario y el desconocimiento de la causa de preocupación. El *causeur* describe al personaje en un largo párrafo que acumula elementos misteriosos, una figura que camina apresurada bajo un mínimo de luz “con una cara tétrica, [...] iluminado el rostro por dos ojos vivaces, [...] vistiendo un gabán...” (1963:41). La ambientación narrativa induce al lector a suponer una escena violenta o secreta, de gravedad sustancial, pero a continuación el texto vira hacia cuestiones más leves. Se dedica a instruir acerca de la ubicación urbana de la caminata, comparando la Buenos Aires de fines de los ochenta con la década del cuarenta que se está evocando; y los lectores nos enteramos de que el personaje ha visitado el día anterior a la madre de Mansilla y que ha cometido una falta. Pero... ¿de qué tipo de falta se trata?

Como es costumbre “muy en boga”, Miguel de los Santos ha atestiguado su estadía en la casa dejando huella de su paso escribiendo un poema en el álbum de visita. En uno de los versos, que Mansilla copia y transcribe para los lectores de su *causerie*, se lee la palabra ORFANDAD impresa en letras mayúsculas⁵³. La distinción tipográfica brinda pistas para seguir el ondulante devenir de la anécdota y de la argumentación: “Miguel de los Santos Álvarez se preguntaba en su insomnio: ¿He escrito orfandad con hache o sin hache?”. La duda ortográfica lo lleva a salir de su habitación y dirigirse a la casa de Agustina Rozas de Mansilla en mitad de la noche. Es más fuerte el miedo a dejar una marca inconveniente que la lógica o las reglas de cortesía.

Se superponen, en el relato de esta antigua Buenos Aires, la voz de la memoria infantil y la ciudad. La construcción de la casa familiar sobre el presidio viejo y las

⁵³ Esta diferencia tipográfica aparece en el volumen I de *Entre-Nos*, en el folletín se escribe en minúsculas.

calle que “eran unas y ahora son otras” dan cuenta del antiguo lazo de la familia con la historia urbana. En sus prácticas cotidianas el ámbito ampliado de la sociabilidad íntima se sitúa en las lecturas y charlas en el salón de Agustina⁵⁴. La rememoración de esos intercambios a partir de la inclusión de una página del álbum en la *causerie* multiplica los receptores de la anécdota a los lectores de *Sud-America*, abriendo las puertas de una tertulia para pocos y censurable por rosista y federal en la cultura política dominante después del largo post Caseros⁵⁵.

Como marca de carencia y como huella-mácula, la escritura o la tachadura de la *h* despliegan una discusión sobre la lengua pero también sobre lo que es o debería ser, sobre lo que está presente y lo que se ausenta. Por un lado, el efecto aplauso y las conquistas que pueden suponerse obtuvo el concurrente a la tertulia con la lectura de su poema pierden su fuerza performática en el resto de lo escrito ya que la relación con el público es otra cuando predomina la escritura. Y cuando la multiplicación de un error se difunde por la prensa, esa preocupación y esos efectos también se verán multiplicados.

⁵⁴ Adriana Amante ha estudiado la asimilación de las prácticas cortesanas y las costumbres de salón en la Argentina rosista (y antirrosista) distinguiendo las diferencias entre tertulia, salón y biblioteca, así como en sus sucedáneos en la diáspora de los proscriptos Románticos en su libro *Políticas y poéticas del exilio* (2010), recomendamos especialmente para este tema el capítulo “Conversaciones de los emigrados argentinos”.

⁵⁵ Sobre el origen de los álbumes en el país es interesante el estudio preliminar de Carlos Masotta (2009) al libro de postales argentinas *Álbum postal. A postcard album*, en el que traza una relación entre las tarjetas postales y el *Album amicorum*, precursor germano y holandés del álbum de visitas y sugiere que el álbum de postales deriva del más antiguo álbum de visita. Masotta cita a José de Larra para ofrecer una definición del objeto decimonónico:

“El Álbum es un enorme libro [...] encuadernado por fuera con un lujo asiático, y por dentro en blanco. [...] ¿Y para qué sirve, [...] ese gran librote? Vamos allá, Este librote es, como el abanico, como la sombrilla, como la tarjeta, un mueble enteramente de uso de las señoras, y una elegante sin álbum sería un cuerpo sin alma. [...]

“¿De qué se trata? No se trata de nada; es un libro en blanco. Como la bella conoce de rigor a los hombres de talento en todos los ramos; es un libro el álbum que la bella le envía al hombre distinguido para que este estampe en una de sus inmensas hojas, si es poeta unos versos, si es pintor un dibujo, si es músico una composición, etc.” (Mariano José de Larra 1843:368).

Masotta señala que es el álbum el que crea la colección reuniendo lo diverso, al otorgarle, en su contenedora y vacía superficie, una unicidad: “Al mismo tiempo creaba al coleccionista, le ofrecía parámetros, lo afirmaba en la memoria de su haber y lo direccionaba en su búsqueda”. (Masotta 2009:12).

Mansilla menciona al álbum de su madre en las *causeries* y en *Mis Memorias*. En “Horfandad sin hache” describe el funcionamiento del álbum de su madre para luego transcribir el poema que allí dejó Miguel de los Santos Álvarez:

“El hecho es que, a la sazón, el álbum estaba muy en boga, y que todo visitante tenía que pagar su tributo, una vez al menos, escribiendo algo en él. Mi madre tenía el suyo. Ahora es mío. Aquí está. Lo tengo sobre mi mesa. Lo estoy mirando. Contiene muchos versos, muy malos, la mayor parte, casi todos de personajes que usaban chaleco colorado y divisa ídem, que gritaban: “Viva Rozas”, etc., etc., y que después, cuando yo los oía expresarse de otra manera, me parecían otros señores.

“En ese álbum, el día 6 de octubre, la noche, mejor dicho, Miguel de los Santos Álvarez improvisó o escribió, que tanto vale, estas estrofas:

[...] ¡Él, no, y es tan inocente / como tú, y es tan hermoso / y es, como tú, candoroso, / los dos vivís una edad; / y los dos lloráis, tú, pobre, / lloras temblando de frío! / ¡Y el otro llora... ¡hijo mío! / sin saberlo, su ORFANDAD! [...] Miguel de los Santos Álvarez. Buenos Aires, 6 de octubre de 1844.” (Mansilla 1963:42-43)

Y nuestro hombre caminaba por esas calles sombrías, tan atroces entonces (todo es relativo) como los caminos de Buenos Aires a Flores y de Buenos Aires a Belgrano, ahora... sin curarse de si habría *mazorca* o no (los que escriben *más horca con ache*, escriben mal: esto se explicará alguna vez por mí mismo y con permiso de Sarmiento, que es el hombre que escribe con peor ortografía del país). (1963:44)

La necesidad de Miguel de los Santos de borrar la huella que habría dejado se sostiene en la conciencia de una imagen pública, aun en un ámbito semicerrado como el del salón. Es la amenaza del qué dirán lo que despierta al visitante y lo lleva a pedirle al dueño de casa que le facilite el álbum para tachar su error. La tribulación ante la posibilidad de ser leído y sorprendido en el error puede llegar al límite del ridículo, como sucede en este caso, y Mansilla parece reconocer que la construcción del buen nombre está siempre amenazada por el riesgo de la injuria y el descrédito. También él debe tachar una hache en los recuerdos atesorados de su historia familiar y señalarle a Sarmiento⁵⁶ una doble falta (ortográfica y política). El “hombre con peor ortografía del país”, que había defendido en su malograda reforma ortográfica la elisión de la *hache* para el español americano no podría haber tachado, por sus convicciones y prejuicios políticos, la hache en *mazorca/más horca*.

Pero no puedo improvisarme un odio tétrico contra lo que no me hizo sufrir. Y... ¿Qué más queréis que os diga? Os diré que una falta de ortografía puede perjudicar tanto la reputación de un hombre de letras, como un voto equivocado dado en la Cámara o en el Senado Nacional, pero que el *honor* no es una fruslería que se salva, levantándose a las tres de la mañana para enmendar una falta, que puede ser o no ser, sino una virtud constante en todos los terrenos del pensamiento y de la acción. (1963:45-46)

La incorrección ortográfica remite a la historia política del país. Así como la ciudad se reescribe, se refunda y las capas edilicias superpuestas sitúan las coordenadas de lugar, la lengua también está hecha de pasado que se acumula. Luego, cuando Santos Álvarez vuelve al salón y al álbum para subsanar su falta sabe dónde buscar porque “el sentimiento de la topografía literaria es un instinto”. En esta *causerie*, aparentemente trivial, la escritura hace las veces de mapa decodificador, muestra recorridos para la ciudad que ya no se ve y para la historia que (parece sugerir) ya no se cuenta. La memoria personal se escribe mezclada con la historia pública y se producen desplazamientos, versiones que se acotan entre paréntesis: es relativo que caminar de noche por las calles fuera tan atroz como se dice y aunque el honor de un hombre puede ser salvado a pesar de que escriba una h, la *mazorca* no puede simplificarse a un

⁵⁶ Aunque parece no saberlo cuando escribe, Mansilla se dirige enfáticamente a un Sarmiento vital, aunque en *Sud-América* ya se han publicado para la fecha de esta *causerie* noticias que avisan del grave estado de salud del expresidente. La primera entrega de *Orfandad sin hache* sale el 16 de agosto de 1888 y Sarmiento moriría en Paraguay un mes después, el 11 de septiembre de 1888.

conjunto de ahorcadores, tal como sugeriría la “ache” (así escrita por Mansilla en el folletín y en la publicación en libro) incrustada por los enemigos de Rosas.⁵⁷

El motivo explícito de esta primera entrega había sido satisfacer a una solicitud de un amigo (Wilde) a la que el *causeur* contestaba por escrito y en la prensa: “estoy harto de hablar, se lo diré por escrito”. La ortografía y el alfabeto, atributos específicos de la escritura, tienen en esta forma de memoria y diálogo mediatizado, un lugar de privilegio. Una letra funciona como clave para descifrar modos del ocultamiento y del recuerdo. La escritura aparece como contraparte de seguridad: pone un signo (*h*) donde se pronuncia un silencio; elimina o tacha un signo (*ache*) donde se incorpora un plus de significado.

Otra cuestión de ortografía acompaña y separa al buen nombre de Mansilla con la historia. Nos referimos a la *z* del apellido materno que insistió en escribir, aun cuando quien había sido gobernador de Buenos Aires firmaba y había asumido como propio, legal y público el apellido “Rosas” escrito con *s*. En distintas entregas, Mansilla explicó el origen del nombre familiar, indicando que el patronímico provenía de la palabra “rozar”, por lo que debía escribirse con *z*; y así lo escribió en todas sus *causeries*.

La variante rosista⁵⁸ exhibe, a partir de una falta voluntaria, el primer gesto de rebeldía y afirmación personal de un joven Juan Manuel enojado con su madre. Así lo relata Mansilla en algunas “Cómo se formaban los caudillos”⁵⁹ y, en detalle, en su libro *Rozas. Ensayo histórico-psicológico* que publicó en 1896 en París y en 1898 en

⁵⁷ En verdad, no se trata solo de una incrustación sino de un juego sonoro y visual. Al reemplazar, en la escritura, *mazorca* por *más horca*, la palabra emblemática inicial se transforma, además, en dos, y el chiste con la diferencia es escrito y visual. Requiere instaurar la pausa, la distancia separadora de palabras. El paso de la *-z-* a la *-s-*, que rompe la ambigüedad y conduce a otro significado; y la aparición del grafema *h*, sin equivalente fónico pero portador de diferencia morfosemántica, y que por lo tanto conduce al nuevo significado.

Como muestra del uso opositor y de denuncia que se produce a partir de la incrustación de la *h* en la palabra *mazorca*, sirve recordar el marco del famoso poema de Hilario Ascasubi, *La refalosa*:

“La Refalosa cuenta la amenaza de un degollador y **mashorquero** de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, soldado de la Legión argentina.”

y en contraposición la versión que el propio poema imprime en la voz-letra del que pronuncia la amenaza: “Unitario que agarramos / lo estiramos; /o paradito nomás, / por atrás, / lo amarran los compañeros / por supuesto, **mazorqueros**” (versos 10-15).

⁵⁸ Para las discusiones sobre la pronunciación del español en el Río de la Plata hacia las primeras décadas del siglo XIX, ver los aportes de María Beatriz Fontanella de Weinberg (1987), quien describe las transformaciones en el español bonaerense a partir de la comparación sincrónica de testimonios escritos en textos públicos y privados (epsitolarios, diarios). El seseo, el yeísmo, la pérdida de la *d* intervocálica y al final de palabra, o el refuerzo consonántico del diptongo /*ue-*/ son algunas de las características fonológicas que detecta y describe como características del período, junto con transformaciones morfosemánticas, inclusiones léxicas, usos particulares del verbo *haber* y extenso uso del voseo.

⁵⁹ En “Cómo se formaban los caudillos”, Mansilla aclara en un paréntesis: “Mi abuelo, don León Ortiz de Rozas (y aquí conviene que ustedes sepan que Rozas se escribe con *zeta* y no con *ese*, porque viene de *rozar*) era menos pomposo que su consorte” (1963:265).

Argentina. El relato es el que sigue: ante un castigo que lo obligaba a quedarse encerrado a pan y agua, Rosas se escapa semidesnudo, abandonando sus ropas junto a un papel escrito que dice: “Dejo todo lo que no es mío, Juan Manuel de Rosas”. En esa inscripción y ese renunciamiento podemos leer la anécdota, con Mansilla, como un biografema (Barthes 1977), una escena que cifra el significado de su vida. Es la distinción de un sujeto extraordinario que se recorta del mandato de su propia familia y funda (escribe) una genealogía nueva, única, de la que se hace autor y responsable. De esa genealogía se sustrae Lucio Victorio e intenta volver a instalar al tío en el linaje familiar. Digamos que el de Mansilla es un Rosas corregido, reinserto en la larga tradición de patricios con buen nombre de la que forma parte y que sus textos tratarán de rescatar.

La conciencia de la carga de ese nombre, nombre de pila heredado del padre, apellido materno supuesto o escondido, aparece con insistencia como núcleo duro, en el sentido de la reiteración emocional, pero plástica y prolífica de su productividad escrita.⁶⁰

Hombre público entre la injuria y la honra

En la construcción y el sostenimiento del *buen nombre* de un hombre público pesan sus acciones, pero más sus alianzas y sus colocaciones estratégicas. El “halo Rosas” alcanza aun en tercera línea genealógica a los parientes de los parientes. En la narración de una anécdota familiar que pone a otro en el centro de la escena, Mansilla denuncia la voluntad inquisidora que busca y justifica en orígenes de consanguinidad la responsabilidad criminal. E insiste en lo poco fehaciente que tiende a ser la información publicada en los periódicos. Los riesgos de la exageración y el poder de la prensa como agente difamador asoman en las reflexiones de las *causeries* con pendular ambivalencia. Es que la potencia de la herramienta mediática fascina y previene. También la usa Mansilla para su propio beneficio al difundir las versiones que le interesan y al acercarse, en dedicatorias y apelaciones, a los personajes que considera importantes.

Cuando refiere las comidas que su padre organizaba en su estadía europea, hacia 1855, en su autoimpuesto destierro (“La calumnia viajera”), nombre, honor y prensa se

⁶⁰ Conviene aclarar que “el buen nombre” en su naturaleza jurídica es un derecho vinculado con el nombre de las personas físicas en el código civil que ya había sido aprobado en 1869. Así como el nombre propio es un derecho, el derecho a la personalidad y al honor están legislados y vinculados al uso y la defensa de ese nombre. Así como puede protegerse jurídicamente el nombre (por cuestiones de propiedad), puede accionarse en defensa del “buen nombre” en caso de considerarse que hubiera usos maliciosos que produjesen daño material o moral.

traman en la anécdota narrada. Distendidos por una nueva coyuntura y una nueva locación se encuentran antiguos opositores políticos y adversarios militares aunados en conversación coloquial. En ese entorno circula una noticia llegada de América, “una calumnia de Montevideo”, dice el texto, de un diario que no vale la pena nombrar ya que “los mismos que lo escribían no creían lo que su papel decía” (1963:333). Allí se afirma que, en tiempos de Rosas, Adolfo Mansilla había degollado y quemado en una barrica a un comerciante. Se aclara además que el asesino era sobrino de Rosas. La situación se vuelve tragicómica porque el supuesto agresor, que no es sobrino de Rosas ya que es familia de Lucio Norberto, está presente, y uno de los invitados célebres – Juan Prim y Prats⁶¹– le muestra el diario y pide que lea la noticia. El acusado empalidece y asegura “por su palabra de honor” (1963:334) que no ha cometido el crimen que se le imputa. Prim reflexiona sobre el efecto posible de la prensa: “Si yo no tuviera relación con usted y hubiera leído lo que acabo de leer, y después me lo hubieran presentado, sólo al verlo me habría estremecido” (1963:335). El narrador acota que esa situación sucedió cuando los “medios de comunicación” eran “tardíos y lentos” (1963:335) y se pregunta cuál será el efecto demoledor de las calumnias distribuidas en la prensa en ebullición de finales de los ochenta.

En distintas entregas (como en “¿Por qué?” o “En el famoso fusilamiento...”), Mansilla se hace cargo de las dos posiciones: víctima y victimario. Se expone y defiende de haber sido calumniado pero también reclama desde la posición del autor periodístico que puede gestar esas difamaciones. El “entre nos” al que se apela en este caso es el de los colegas, “amigos del oficio”, dice, a los que se impele a moderarse: “Francamente [...] ¿no creen ustedes que sería bueno que nos atemperáramos?” (1963:335)⁶²

⁶¹ En la segunda parte de su libro sobre la literatura autobiográfica argentina, Adolfo Prieto revisa la posición y la literatura de los herederos de familias rosistas. Señala “el modo en que dos generaciones sobrellevaron un idéntico conflicto de situación” a partir de las distintas reacciones que manifestaron “los dos Mansilla” (padre e hijo) frente a la caída de Rosas posterior a la batalla de Caseros (Prieto 2003:100). En esta *causerie* se escenifica la diferencia: Lucio Norberto disfruta en su “exilio” mientras Lucio Victorio, en tanto narrador, se ocupa de explicar la injusticia de los cargos hacia su familia.

La presencia del Juan Prim y Prats en la escena es ejemplo de la situación afable y acomodada que disfrutó el padre de Mansilla en su destierro europeo. Prim, militar y político español, actuó en la primera guerra carlista y en la guerra de África. Fue nombrado luego capitán de Puerto Rico, donde reprimió de modo sangriento revueltas coincidentes con la revolución del '48, que habían comenzado en la isla Martinica y en la colonia danesa, por lo que terminó depuesto. Hacia el momento en que se narra esta situación estaba de vuelta en España como Capitán General de Granada. Más tarde fue presidente del consejo de ministros. Sufrió un atentado que terminaría con su vida en 1870.

⁶² Más allá de la “denuncia” sobre el papel difamatorio de la prensa, lo que aparece representado en esta situación es el lugar dinamizador de la prensa como origen de conversaciones. En una situación

En ocasiones, Mansilla juega a develar el descrédito de la prensa y su capacidad distorsionadora a partir del humor, como en el caso de la relación con *El Mosquito* o en “¿Por qué?”, pero en el caso de las maledicencias vinculadas al nombre “Rosas”, además de apelar a un tono que, aunque jocoso, sostiene las bajadas graves de parentéticas en las que minimiza o discute el horror, su exposición de los mecanismos y maniobras difamatorias alcanza el carácter de denuncia. Aunque le escapa a lo lacrimógeno, lo angustiante del pasado reaparece frecuentemente por la vía de la ironía y la exageración. Percibe la relación conflictiva entre honor y desaire y la deja activa, sin suspenderla, en sus textos y en sus gestos. Sin tomarse del todo en serio, pero tampoco del todo en broma, la relación entre nombre, reputación y personaje está presente activamente en las charlas escritas.⁶³

Horacio González (2010) ha estudiado, en su libro sobre las polémicas argentinas, el carácter dramático, profundamente humano, del sentimiento del ultrajado y, también, el laboratorio experimental que permite el ejercicio del ultraje en el interior de la lengua. Reflexiona sobre las nociones existenciales que condensan el sentimiento de ultraje y la provocación de una afrenta. En su propuesta, González deja instalada la tensión entre una supuesta naturaleza primigenia y el carácter domesticador de la cultura. Una matriz verbal en la que se funde (tal vez encorsetado) un caudal de violencia, lucha y temor que permite leer la conversación y su formato escrito epistolar como forma sublimada del duelo. Tal como se plantea en su análisis: el honor es la otra cara del ultraje. Es fundamental reconocer la honda motivación que la injuria tiene en el pensamiento del honor. Las narrativas del honor y de la hostilidad, también las de la burla, tienen en común esa exhibición de la precaria necesidad de fortalecer o disminuir los límites protectores del *yo*.

amena, donde los invitados se disponen a charlar, el periódico está en el centro de la escena, como motor del diálogo. Además, se trata de un periódico “extranjero” (están en Europa y reciben prensa rioplatense). La circulación de periódicos en las ficciones del ochenta y del noventa (su autorreferencia e intertextualidad) es abundante.

⁶³¿Cuál es el tono de una voz autobiográfica? ¿Cuánto permite exhibir la artificiosidad del personaje y hasta dónde el narrador autobiógrafo puede permitirse la crítica o el humor? Contreras utiliza un sintagma que nos resulta atractivo para pensar la articulación del tono en Mansilla: “espectacular confesionalismo”, que define la percepción de Mansilla como una conciencia lúcida que identifica rápidamente el éxito de la intimidad en los tiempos modernos (2010:205).

En ese sentido, resulta productivo recordar la pregunta que realiza una hija a su padre en los *Metálogos* de Gregory Bateson: “Pero papá, no es posible tener palabra sin tono de voz alguno, ¿no es así? Aún si alguien usara el menor tono de voz posible, la otra persona podrá escuchar que se está controlando, y ese sería un tipo de tono, ¿verdad?” (Bateson 1969:21).

El tono autobiográfico de Mansilla, exagerado o controlado, altisonante o suave, está todo el tiempo atravesado por la conciencia de una imagen proyectada hacia los otros.

Al discurrir sobre la pertinencia y la justicia de la tradición del duelo, en la *causerie* “Mi primer duelo”, Mansilla se da el gusto de dudar. Recordemos que Lucio V. se batió a duelo catorce veces en su vida y fue padrino otras tantas, una de las cuales fue la tristemente célebre situación en que su amigo Lucio López halló la muerte⁶⁴. La afición que tenía por el duelo también cimentó la leyenda de extravagancia cercana al mote de “loco” que ya era habitual cuando publica sus *causeries*. Aristóbulo del Valle, contendiente de López, escribía a comienzos de 1880: “Mansilla, cuando va por la calle, se sonríe delante de todos los espejos. Si se mirara con el ceño adusto, mandaría los padrinos a su propia imagen reflejada en el vidrio” (citado en Gayol 2008:55).

El *causeur* increpa a los lectores y asume la crítica, exhibiéndola, respecto de la ironía que implica que sea él, precisamente, quien se explaye al respecto y recomiende no batirse a duelo. El relato de la escena es prácticamente la actuación de una mímica. El desafío surge en una cuestión de amores, una *Ella* que no se nombra. Se eligen las armas, concertan lugar y fecha, aparecen los padrinos, se sortea el turno, se producen los disparos, y nada. La cuestión del honor se pone en juego, en las palabras de la *causerie*:

“El primer duelo que yo tuve, he dicho, fue mi primer julepe. Lo repito, y en ello me ratifico. Ustedes saquen del caso la moral que quieran. Deduzcan que, puesto que yo me batí, debía tener muchísimo honor. Pero para servirme de una locución pintoresca en su vulgaridad, yo me batí haciendo de tripas corazón.” (1963:338)

Pero las balas nunca tocan los cuerpos, disparan varias veces, y luego los padrinos dan por saldado el duelo e indican que con un apretón de manos el honor quedará intacto. “¿Han visto ustedes nada más estúpido?”, cierra Mansilla la narración del evento (1963:340).⁶⁵

¿Qué ejercicio de presentación personal genera este *yo* que se sitúa en un duelo inconcreto, “estúpido” y que lo llena de miedo? ¿Qué efecto quiere generar en quienes

⁶⁴ Sobre la historia del duelo y sus características como marca de clase, ver: Sandra Gayol (2008). En particular el capítulo sobre “De las riñas a los pugilatos al ‘duelo entre caballeros’” donde se incluye un acápite acerca de los manuales de duelo en Buenos Aires y la función de la prensa como agente multiplicador del duelo como moda.

⁶⁵ Unos años antes, en 1884, Cambaceres narra un duelo en su novela *Música sentimental* considerando al duelista que mata un asesino legal y al padrino (función que asume en esta escena el narrador de la novela) un “verdugo del honor”:

“¿Qué otra cosa que verdugos somos, entretanto, nosotros los que matamos alcanzando una espada o una pistola, qué más hacemos que un oficio infame también, inhumano y odioso, cuando, erigiéndonos en árbitros supremos de la vida ajena, ponemos a dos hombres frente a frente invitándolos a que se maten? [...]”

“Verdugos, verdugos del honor, si se quiere pero verdugos de un honor de contrabando, desconocido, absurdo, sin sanción, tolerado, apenas, como se toleran ciertas monstruosidades sociales hijas de la miseria humana [...]” (Cambaceres 1984:282-283)

construyen a través de sus relatos una imagen de autor y su biografía? ¿Con qué tipo de reputación está trabajando?

La curiosidad y el morbo público son la contracara del resguardo del *buen nombre*. El deseo de reconocimiento y el ansia de novedad encastran en el vaivén de oferta y demanda que Mansilla descubre para el público lector. Está anticipando una dimensión espectacular que la industria cultural llevará a escala masiva el siglo siguiente. El tono irónico, o paródico incluso, persiste, pero la crítica a la banalidad no alcanza a borrar el gesto exhibicionista. Critica a sus lectores pero les da combustible para su curiosidad. El espectáculo de lo íntimo, el chisme y la anécdota entre pocos es material fecundo para retener a los lectores en el discurrir del *causeur*.⁶⁶ Y la propia curiosidad del autor por encontrar eco a sus propuestas alienta el gusto por ver quién es él para los otros. El deseo de exhibición y la curiosidad del público sintonizan con la necesidad de indagarse a sí mismo como si fuera otro. De algún modo, anticipa al artista performático que entiende que su obra es el sí mismo puesto en el centro de la observación y, por tanto, también de la indagación propia y ajena.

En “Confesiones de bufete” Mansilla cuenta cómo es su procedimiento de trabajo y luego de describir sus horarios recomienda: “si yo hubiera de darles un consejo, consistiría sencillamente en decirles; muéstrense poco... Sean algo hipócritas”. Y relata cómo al salir a la calle modela su rostro, como una máscara, para representar alegría. Lo mismo repetirá en “Bilis”, insistiendo en que “es cosa convenida, cara triste o enojada, sólo dentro de cuatro paredes” (1997:125). La posición de objeto deseado y no solo de espectador-consumidor se vincula con el otro, otra vez, desde la conciencia de espectáculo. En esta posición, la oferta de entretenimiento y el goce exhibicionista, se asemejan. Esta subjetividad expuesta no busca solamente la expresión del *yo interior*,

⁶⁶ Para 1889, la literatura “del escándalo” ya había generado éxitos de público y gran controversia al publicarse novelas como *Potpourri* en 1882, por la cual Sergio Pastormerlo considera a Cambaceres “el inventor de la literatura de escándalo en Argentina” (Pastormerlo 2007:23). La prensa del escándalo, el cotilleo y lo criminal tenían medio siglo de historia en Europa y Norteamérica y hacía ya décadas que tenía su representación en el Río de la Plata.

“La irrupción del escándalo en la literatura argentina de la década de 1880 fue signo de dos transformaciones críticas. Por un lado, marcó el inicio de la constitución de un mercado literario extendido y heterogéneo. [...]

Por otro lado, la irrupción del escándalo literario fue también el signo de una contradicción nueva entre literatura y moral de clase —es decir, de una inicial separación entre literatura y clase dominante. A mediados de la década de 1880 los letrados tradicionales debieron aprender con urgencia que el decoro y la ‘elevación moral’ no eran atributos indispensables del arte.” (Pastormerlo 2007:24-25)”

El primer libro de cuentos picarescos de Fray Mocho, *Esmeraldas*, sintoniza, en una zona popular, ese mismo fenómeno.

sino mostrarse para que el otro intervenga en el proceso. El público mira al *causeur* y el *causeur* observa y refracta una imagen de su público.

El movimiento que realiza es coincidente con la ya instalada, hacia la última década del siglo XIX, tradición del diario íntimo; sin embargo, aunque la práctica parece semejante a la de la confesión íntima que organiza la subjetividad del *yo* a través de la escritura secreta o para muy pocos elegidos; genera un corte fuertemente disruptivo. El sentido de la confesión es muy otro: la apertura de esa subjetividad al contacto y a la exposición. Puede ser que el corte esté en la distinción, desdoblada, de una personalidad pública y otra privada que se mantenga protegida de la exhibición. Sin embargo, la escritura de las *causeries* sugiere que el autoconocimiento y el descubrimiento del *yo* y sus múltiples facetas se realizan en la acción misma de la escritura para el periódico. ¿Cuál es el valor de ese relato para el propio autor y para el público que lo sigue? ¿Por qué una experiencia individual podría tomarse como foco de atención?

Cuando en “Bilis” explica por qué comprendió que hay que armar un rostro de felicidad al exponerse ante otros, la escena remite a dos circunstancias especulares: una epifanía frente a la propia imagen reflejada y la respuesta que frente a su rostro le devuelve una mujer.⁶⁷ En la primera, al verse “la cara al espejo, de la cólera a la risa”, la impresión recibida le “demostró que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un solo paso” (1997:124); en la segunda, la muchacha le cuenta que la última vez que contempló su rostro enojado “se puso tan feo” que la horrorizó; “he resuelto, después de mirarme en el espejo suyo, no enojarme más” (1997:124-125). Mirarse en el rostro del otro, o modelar el rostro ante la mirada ajena, es también una crítica a la propia clase. Si lo gestual es fundamental en la comunicación y en el efecto buscado en la conversación oral y también en la oratoria, posicionar un rostro en la escritura resulta relevante y sugiere “la percepción de la propia cara como máscara cifrada del mundo” (Amante et al 1997:15).

No se trata de “un hombre común”, un “hombre del montón”: faltará todavía un siglo para que esas otras escrituras del *yo* proliferen y se consoliden (Arfuch 2012 y Sibilia 2013). El sujeto de las *causeries* se sostiene todavía en la distinción de un

⁶⁷ En el relato iniciático que Mansilla presenta para su actividad letrada, en “De cómo el hambre me hizo escritor”, Silvia Molloy (1980) señaló la coincidencia del verse reflejado como un rostro deformado en el espejo y la necesidad de confesarse.

Sobre el rostro como máscara identitaria (en los retratos fotográficos) ver la cuarta parte de esta tesis.

nombre que cifra un modo de estar en el mundo, una tradición y ciertas colocaciones públicas suyas y de las relaciones que representa. La exposición, tanto de su fisonomía como de sus reflexiones y anécdotas personales, cobran interés por la fama de su nombre y su firma.

1. Identidad entre nombre, firma y autoría

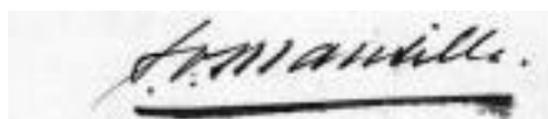
Si firmar inaugura para el que deja su marca (sea o no letrado, ya que hay firmas de personas ágrafas) la posibilidad de acceder al “poder de lo inscripto” y, por ende, se constituye en un sujeto jurídico que tiene derechos escritos sobre los que puede reclamar –tal como señala Béatrice Fraenkel en su historia de la firma– entonces la noción de *firma* puede acercarse a la de autoría. Esta relación nos permite pensar los modos en que un sujeto decide llamarse a sí mismo, poniendo o no su nombre como signatura (*signature*) indicadora de pertenencia sobre un discurso.

La firma acompaña la ubicación de los sujetos en una genealogía escrita y transmisible, y reporta vínculos de propiedad. “La firma que se traza a partir del propio nombre corona el advenimiento del patronímico [...] y, más adelante, a la transmisión hereditaria del apellido”, explica Fraenkel (1995:77). Así, en consonancia con el modo en que leíamos el gesto iniciático de Rosas al fundar su propio linaje liberándose de la donación paterna y sus pertenencias (“dejo lo que no me pertenece”) y la búsqueda genealógica de un Mansilla marcado por la carga de su herencia, la firma elegida puede pensarse como traza del nombre que otorga mismidad, propiedad del sujeto sobre sí y sobre los discursos que rubrica.

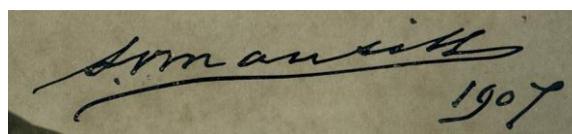
Más allá del trazo que la constituye, es decir del diseño autográfico que parte del nombre y lo ilustra, proponemos expandir la noción de firma a la de *firma autoral impresa*, como sucedáneo de ese signo gráfico a medias entre la escritura y el dibujo. La inscripción tipográfica del nombre de autor, entonces, al comienzo de un volumen (en portada), como es costumbre usual en el siglo XIX, o al del texto que contiene, puede pensarse como firma, si no autógrafa, equivalente a ella⁶⁸. Tal como sucede en el caso de la firma manuscrita, esta firma autoral impresa debería mantenerse semejante a sí misma y soportar los textos que la preceden o continúan en la página, contribuyendo así también a su buen nombre y reputación. Cuando decimos “semejante” a sí misma, nos

⁶⁸ Es costumbre usual y tradición tipográfica incluir en algunas ediciones una reproducción de la firma autógrafa del autor o, en casos donde no es técnicamente posible, utilizar itálicas o una tipografía similar a la cursiva para acercar el gesto manuscrito a la letra impresa.

referimos ya no al dibujo que en la firma autógrafa requiere semejanza para su reconocimiento, si no a la elección del nombre que se repite y se utiliza como firma. La inclusión o no de una inicial, la variación de un apellido, el uso de apodos, seudónimos, heterónimos o el borramiento del nombre de pila son movimientos que algunos autores ejercen sobre sus propios nombres y que pueden variar hasta estabilizarse como la firma-marca que estamos mencionando como firma autoral. Cuando escribe a mano, Mansilla firma principalmente con su apellido: el dibujo de su nombre unifica con una inclinación lateral hacia la derecha la “L” y la “v” con la palabra “mansilla” y alinea en el mismo tamaño todas las letras, prescindiendo de la mayúscula que sí se utiliza para la inicial del nombre de pila. El conjunto resultante conforma una palabra manuscrita que podría leerse como “Lvmansilla” y que lleva como rúbrica un subrayado completo trazado de derecha a izquierda partiendo de la “a” final hasta llegar a la “L” mayúscula.



Facsímil carta fechada en Buenos Aires, el 29.8.1870



Firma autógrafa en una carta de visita. Berlín, 1907.

Al firmar una carta suele incluir, a modo de cierre, un punto, como si se tratara de una oración más del texto; en cambio en las fotografías firmadas, el subrayado surge de la última letra y se omite ese punto final. A lo largo de los años, como es previsible, la caligrafía se va volviendo más frágil y temblorosa pero las proporciones y prolijidad se mantienen. A diferencia de esta, su *firma impresa* incluye la palabra completa del nombre de pila, Lucio, aunque sigue manteniendo la inicial “V” para el segundo nombre. Cuando publica en 1864 sus “Recuerdos de Egipto” en *La Revista de Buenos Aires*, la combinación nominal elegida como nombre-firma genera el reconocido “Lucio V. Mansilla” que separa en esa inicial intermedia la cuasi homonimia padre/hijo. En ocasiones, cuando se ubica al final del texto, la firma impresa se comprime a una versión mínima, acotada solo a la sigla L.V.M., manteniendo su calidad de índice del nombre que la origina. De cualquier modo, cuando se trata de textos publicados en libro, en el espacio frontal e inicial de la portada, siempre utiliza la fórmula de nombre

de pila y apellido completo con la sigla para el segundo nombre que estabilizó como firma autoral impresa.

Esta construcción fue elegida y tardó años en consolidarse. En el diario manuscrito de su primer viaje a Oriente 1850-1851 (pretexto de “Recuerdos de Egipto” de 1864 y que fue recientemente encontrado y publicado por María Rosa Lojo y equipo) el patronímico con el que se inscribe el nombre del autor en la primera página (remedando la distribución de una portada) se escribe L. V. Mansilla, en una ocasión con “z”, en otra con “c” y finalmente con “s”. La firma autoral está aún en desarrollo⁶⁹.

Así como el patronímico (preponderante en la firma manuscrita del *causeur*) une al sujeto con su genealogía, ligarse o estar implicado con el texto es la función de la firma, tal como lee Derrida en los postulados de Austin: “Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento.” (Derrida 1997)

Lo que preocupa a Derrida es la existencia o no de un acontecimiento de lenguaje puro que se constituya en ligazón “real”, dada la singularidad del acto de firmar, entre la escritura y un sujeto. Al reflexionar sobre la citabilidad del lenguaje, tanto oral como escrito, y de las dificultades que encarna la definición de “contexto”, propone que la mismidad de la firma, es decir aquello que la hace reconocible, es lo que manifiesta su propia contradicción. Se trata de una marca única (por eso produce el efecto de asignación referencial) pero debe poder identificarse en sus variaciones, es

⁶⁹ Tulio Halperin Donghi señala en una nota al pie de su edición de *Campaña en el ejército* grande de Sarmiento que el apellido *Mansilla* “generalmente se escribía” con *c* y que “fue precisamente el ‘hijo del general’ el que impuso la forma Mansilla” (Sarmiento 1997:102, nota del editor). Siguiendo con esta idea, la cronología que arma Amante para el excelente dossier sobre el *causeur*, publicado en la revista *Las Ranas*, sugiere la seductora relación entre la corrección de la *c* en el apellido paterno y la mencionada *s* del apellido materno:

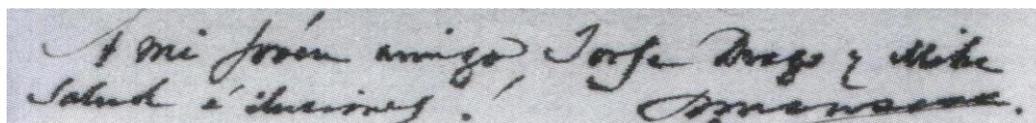
“De adulto, Lucio Victorio conservará la zeta original para nombrar por su apellido a los integrantes de la familia de su madre, pero fijará la ortografía con *ese* en el de su padre, en un gesto que recuerda, aunque no comparta sus intenciones, el abandono de la zeta por la *ese* que había hecho de niño el que se convertiría en el Restaurador de las Leyes” (Amante 2007a:50).

Consultamos el acta de bautismo de Lucio Norberto y de Lucio Victorio para cotejar la ortografía del apellido *Mansilla* y encontramos que figuran “Lucio Norberto Mansilla” (bautizado 5/3/1872) y “Lucio Victorio Mansilla” (bautizado 22/1/1832). El apellido de bautismo está escrito con “s” pero en otros registros figuran hermanos e hijos anotados con “c”. Por otro lado, el gral. Lucio Norberto firmaba “Mancilla” con “c” en las cartas de la batalla de Obligado y Lucio Victorio alternaba en su juventud la *z*, la *c* y la *s* en el diario del viaje a Asia. En conclusión, creemos que se puede tomar la propuesta interpretativa de la corrección pero el apellido oscila en sus formas *s/c/z* en muchos casos como opción habitual y sin mayores consecuencias que la variación ortográfica de la época. Teniendo en cuenta estas variaciones, podríamos considerar que la diferencia de la *s/z* en el apellido Rozas no es más que una alteración posible en las escrituras de la época a la que el *causeur* carga de significado, a posteriori.

decir reiterarse, como toda escritura, lo cual cuestionaría su unicidad. Está imbricado con la firma tanto lo indistinto como lo diferencial de un *yo* escrito (que es condición de toda escritura).

Aun en esta naturaleza paradójica, la firma autógrafa y la firma autoral impresa comparten lo que Fraenkel historiza para las primeras rúbricas, sobre todo las que corresponden a la burocracia del estado y al poder de los reyes, el intento de “prevenir la falsificación y de imprimirle a la hoja algún distintivo”. A lo largo del tiempo y con la creciente profusión de textos la firma adquiere su significación singular. “El nombre propio está en el epicentro de este compromiso. Pero está también la aptitud adquirida a través de la práctica de la escritura, de las experiencias literarias en todos los géneros, de comprometer la identidad en el acto de firmar” (Fraenkel 1995:93).

Desde estas cualidades (de práctica de la escritura, identidad y propiedad) el *yo* que firma puede otorgar el don de la dedicatoria. Las dedicatorias de Mansilla pueden leerse como un manual de instrucciones para ubicar su nombre en un circuito de deudas y favores. El gesto escrito remeda cercanías amistosas e incluso físicas y confiere al texto dedicado un poder que acerca al autor (su nombre, su firma, su persona) al destinatario (su nombre, su fama, su persona). Especialmente en las dedicatorias, esos pequeños fragmentos de escritura corroboran el circuito e intentan restituir en el objeto impreso la carga aurática del autógrafo. Exhiben en esta presencia tipográfica las distancias entre los géneros íntimos y esta escritura pública y editada que requiere, por las condiciones físicas y técnicas que la caracterizan, la ausencia de la *letra* de su autor, mientras que la firma manuscrita está presente en diarios, cartas, postales, fotografías, o dedicatorias personales. El plus que contiene la caligrafía como huella quirográfica se suple en ocasiones con el uso de tipografías distintivas para la firma autoral (itálicas, letras capitales diferenciadas, tamaño mayor en las letras) y con la repetición como marca o sello. Aunque reproducido técnicamente, ese nombre que firma carga con la reputación acumulada y, en esa densidad simbólica y referencial, restituye la fuerza autógrafa del *yo* que asume la autoría.



Dedicatoria en una copia de uno de los retratos multifotográficos, ca. 1903.

Michel Foucault (1999) ha señalado, respecto del nombre de un autor, que no puede considerarse ni como una descripción definida ni como un nombre propio aun

cuando la atribución de una obra pueda adjudicársele. En su planteo, el autor no es ni el productor ni el propietario del discurso al que está débilmente unido y es este principio de incertidumbre el que deja pendiente la pregunta por la naturaleza de una "obra". Tal vez para subsanar esa fragilidad en la relación entre un nombre y el discurso que firma es que la "posición autor" ofrece datos y ubicaciones reconocibles, como anclas textuales que instauran visual y culturalmente la atribución y la propiedad. El nombre y la firma asumen en esta posición (sus colocaciones, atribuciones y repeticiones) la figuración de un sujeto autoral, se está refiriendo a la función-autor y no a un individuo.

La escritura, sin embargo, abre un espacio donde el sujeto se ausenta pero deja una huella. Para Foucault esa huella es solamente la de su ausencia y al autor "le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura". Agamben (2008) relea la cita beckettiana de la que parte Foucault en su desarrollo sobre el nombre ("Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla") y encuentra una paradoja que la contradice: "el mismo gesto, que niega toda relevancia a la identidad del autor afirma, sin embargo, su irreductible necesidad". Se trata de un gesto, "que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central". El autor es el vacío que hace posible la lectura, que la provoca y que atrae al lector.

Hay cuestiones de formatos y marcos que deberíamos tener en cuenta. El espacio de la firma, como dice Derrida, está abajo, más allá del texto (o arriba, como bien detalla Genette en su estudio sobre las zonas y géneros paratextuales). Observemos que, sin embargo, en la columna del periódico y en la publicación en libro, cada dedicatoria no va acompañada de una firma (como sucede en la dedicatoria manuscrita de un objeto) sino que la firma autoral impresa alcanza para generar el vínculo de dar y recibir. Aunque pequeña, esta diferencia no es obvia, ya que el *causeur* podría haber elegido separar ese espacio supratextual, como envío personal a sus amigos, añadiendo una firma aunque más no fuera apocopada en sus siglas, distinguiendo ese texto del resto de las *causeries*. Y es que de esa *confusión* está armado el *entre nos*. El autor hace coincidir la responsabilidad de dedicación y la firma de la *causerie* en el mismo personaje, aunque es consciente, como veremos en breve, de las superposiciones y duplicaciones que implica la escritura de su nombre.

En la *causerie* "¿Por qué?" el miedo del director del periódico consiste en que, publicada bajo la firma del reconocido Mansilla, la credulidad del lector asuma como verídico un relato de antropofagia. La articulación entre texto y firma genera el efecto de confianza y crédito que aumenta la curiosidad. ¿Qué sucede, entonces, cuando un

autor abandona el nombre con el que firma y decide adoptar otro? Apodos, seudónimos y heterónimos tienen funcionamientos diferenciados que se juegan en la unión entre nombre, firma y propiedad textual.⁷⁰ Pero, sobre todo, cuando el nombre no funciona como reaseguro de autoría es cuando la firma y su asignación identitaria tambalean. Estamos sosteniendo provisoriamente (aun con las prevenciones que Foucault nos hace ver en relación con la categoría autoral) que un nombre propio actúa como dispositivo enunciador de discursos. En ese sentido, cuando el discurso que enuncia tiene al yo como protagonista, el mismo nombre que firma accede a la categoría de personaje. Mansilla genera una torsión inquietante al desdoblar su personaje escrito a partir de los dos nombres que lo denotan en la *causerie* “Jupiter”.⁷¹

Es cierto que la firma impresa se mantiene igual: Lucio V. Mansilla, pero el narrador fragmenta su representación en dos, duplicación que refuerza la ambivalencia que gusta sugerir respecto de su subjetividad. Esta división fisura el compromiso del nombre propio con su firma. No construye a un otro a partir del propio nombre sino que asume ambas entidades que conviven en su persona y arman una supuesta totalidad. Distribuye cargo y apellido para lo público, nombre de pila y segundo nombre para la vida privada. El problema del doble no es nuevo en la literatura y no pretendemos agotar aquí ni su historia ni su significación pero sí mencionar cómo en este caso la distinción entre personalidad y personaje ocurre en su obra pública. La asignación de roles se adecua a las necesidades de las funciones a cubrir aunque no coincide con los límites arquitectónico-territoriales que, todavía en el siglo XIX, separan típicamente el espacio privado del público, esto es: alguna pared o alguna puerta que separe el ingreso a los aposentos privados.⁷²

⁷⁰ Mansilla envía cartas a *La Tribuna* desde el frente de la Guerra del Paraguay firmando con seudónimo mientras está en funciones militares. Utiliza los seudónimos: “Fastaff” o “Tourlourou” (Contreras 2010:204). Como veremos en la parte siguiente de esta tesis, a diferencia de Mansilla, Álvarez no convierte su nombre en personaje, por eso la seudonimia y heteronimia prolifera en su escritura. Son los otros, sus personajes ficcionales los que merecen el protagonismo.

⁷¹ Iglesia y Schwartzman (1995) han analizado esta dualidad en su presentación del estilo del *causeur* desde el punto de vista de la fragmentación del yo, sin detenerse especialmente en la conformación del nombre. Schwartzman (1996) retomará la idea en el artículo ya mencionado “Mansilla: ¿?” como conflicto entre una actitud lúdica (“travieso Lucio”) y una voluntad ordenadora (“el orden del discurso del general Mansilla”).

María Gabriela Mizraje (2005) ha mencionado la cuestión del nombre propio “como estandarte de la civilización” en su lectura de *Una excursión a los indios ranqueles* señalando también la relación entre padre e hijo, genealogía y escritura (sin abordar la fragmentación ni la construcción autoral en las *causeries*).

⁷² Witold Rybczynski (2009) reconstruye el devenir arquitectónico y antropológico de las viviendas burguesas. En su historia de la casa, describe de qué modo la separación entre las habitaciones familiares y el sector público, muchas veces laboral, de la vivienda es una característica de la burguesía. Paula Sibilía (2013) lo menciona para explicar parte del proceso de cambio en las nociones de intimidad y

Lucio Victorio se sintió indignado del general que había estado brutal, lo increpó, y después de un largo altercado entre el hombre público y el hombre privado arribaron a esta conclusión: Cuando oigamos golpear nuestra puerta, no nos apresuremos a decir: ahí viene alguien a molestarnos, sino todo lo contrario; pensemos más bien que algún necesitado pide permiso para entrar, y abramos nuestras puertas de par en par. (1963:492)

Cuando el *yo* comenta que su práctica confesional se da por las noches, en su casa, en un careo que opone “dos naturalezas” y dos nombres –“La una es un personaje: se llama el señor general don Lucio V. Mansilla. Ustedes creen conocerlo. Tanto mejor./ La otra es un simple prójimo de ustedes, se llama Lucio Victorio”– la resolución de un conflicto entre ambos rostros del *yo* concluye en la decisión de abrir las puertas para que entre una visita, aun sin saber de quién se trata. Esta escena de confesión y escisión del sujeto condensa la ambivalencia entre la introspección y la exhibición que mencionamos antes (en “Mansilla *causeur*: personaje público y literario”). La intención primaria guarda las formas del recato, lleva los conflictos a la recámara y el personaje discute consigo mismo la moral de sus acciones; la concreción del texto escrito, sin embargo, y la resolución misma de la fábula provocan la apertura de ese recinto y el ingreso de los curiosos que pueden leer el texto. Esta escritura de dos *yoes* refuerza la idea necesaria de un interlocutor para producir conversación: ya no alcanza charlar con el médico de su hija a quien dedica la entrega, ni con la hija enferma a la que intenta divertir con la publicación, ni con el secretario, ni con los seguidores de la prensa, debe hacerlo explícitamente consigo mismo, en un desdoblamiento que incluye todos los anteriores.

Me confieso en mi casa –y no con mi secretario, que le puede contar mis pecados a su esposa–, sino conmigo mismo. [...]

Mi confesión tiene, como se ve, muchas ventajas. Yo la denomino mi "careo espiritual", y la recomiendo a ustedes.

Al efecto, y siendo, como ustedes saben, doble la humana naturaleza –materia y sustancia, cuerpo y espíritu; bestia aunque no tengamos cuatro patas (el diccionario no da otra definición de bestia) y animales racionales–, yo me divido todas las noches, antes de acostarme, en dos personas. (1963:490)

Los dos nombres, el del hombre público y el hombre privado no coinciden con el nombre de la firma autoral que se mantiene como una dimensión supranominal que contiene a ambos, los refiere y sugiere, pero es otra. Como analiza Barthes (1976) leyendo a Proust, el Nombre (el nombre propio) es un gran catalizador de historias, constituye “la forma lingüística de la reminiscencia”. Barthes se pregunta qué fue lo que

vida pública. Los “cuartos privados” surgen en las clases sociales acomodadas recién en el siglo XVIII, no solamente la habitación, sino también la biblioteca “reflejaba la necesidad de tener un lugar de la casa que fuera más relajado, donde el comportamiento pudiera ser menos formal” (Rybczynski 2009:118)

disparó la escritura cuando las evocaciones y el germen de su novela ya estaban potencialmente ideados y encuentra que es el sistema de Nombres lo que le permite a Proust desplegar aquello que ya ha sido “concebido, ensayado” pero no escrito. La fuerza sustancial del sistema onomástico proustiano, la relación poética entre los Nombres y las cosas, tal vez pueda funcionar para pensar lo que leemos en “Jupiter”. El Nombre en tanto signo buscaría representar una cierta realidad novelesca (recordemos que Barthes no quiere explicar los actos biográficos de Proust sino “los actos poéticos” del narrador). Desde esta perspectiva, al inscribir un nombre propio, la historia, la idea, la carga poética del personaje se producen y evocan. En ese sentido, imaginar dos Nombres, uno de los cuales tiene adosado un título honorífico y estamental, entraña un principio constructivo de personaje muy sofisticado. Tal vez más que nunca el escritor charlista ensaya su capacidad creativa construyendo estos personajes propios que difieren incluso de la firma que los porta.

Por supuesto, la cuestión de los nombres propios en las *causeries* excede en mucho la mención e inscripción del nombre-firma del personaje protagonista, de la voz narradora y del autor: la proliferación de otros nombres es abrumadora y constante. Es en este sentido que el sistema nominal de Proust, los nombres como hitos que contienen escenas y provocan la narración, funciona también en las *causeries*. De algún modo, como en *En busca del tiempo perdido*, las *causeries* leídas en su conjunto relatan una sociabilidad, un grupo y una lengua compartida.⁷³

Hay algo más que debemos apuntar para la cuestión del vínculo entre nombre, reputación y firma. Nos referimos a la injerencia que la voz y la escritura del secretario tienen en la composición y efectiva realización de las *causeries*. El nombre del secretario suele sustraerse, si bien se aclara el de su hermano en “Artimañas de caudillo” (21 de noviembre de 1889). Los lectores frecuentes pueden deducirlo pero la mención habitual a Trinidad Sbarbi Osuna se realiza a partir de su rol funcional: “mi

⁷³ Con respecto a la cuestión de los nombres en los memorialistas del ochenta, Patricio Fontana recupera la relación entre nombre y memoria que despliega Derrida en su texto “Memorias para Paul de Man”. Fontana repasa las listas de nombres que aparecen en casi todos los textos memorialistas del período y concluye que no solo funcionan como resguardo melancólico ante la invasión de los nuevos nombres de la inmigración, sino que “son además –y quizás en primer término– las reliquias a las que se aferran estos memorialistas ante los estragos de otra invasión (ésta sí: inevitable): la del tiempo que pasa” (Fontana 2010:92).

He trabajado otras derivaciones de la inscripción de nombres y listas en las memorias de Lucio V. Mansilla en un artículo anterior: “La memoria como inventario” (Mendonça 2014b). El abrumador *name dropping* que Mansilla ejerce en sus memorias obtiene, por momentos, una dimensión animal (ganadera tal vez) en la que los sujetos mencionados figuran en su capacidad reproductiva, capaces de dar “otra buena camada”. *Mis memorias* arma una guía de parientes acomodados que cruza genética y propiedad con la fórmula repetida: “se casó con alguien y construyó (se mudó/heredó) una casa”.

secretario” y al incorporar un prólogo a la edición en libro del primer tomo de *Entre-Nos*, la firma se escamotea en sus siglas: T.S.O. Esta aparición sin nombre suscita suspicacias del público, como asume el *causeur* en “Si dicto o escribo”:

¡Ah!, se me iba olvidando: yo sé lo que es el público, el lector, y estoy seguro de que quieren que les diga cómo se llama mi secretario.
Pues vean ustedes: lo que es hoy, no lo he de decir.
¿Saben ustedes por qué?
Porque ustedes no creen que yo tengo secretario. (1963:317)

Pero lo cierto es que la figura existe y que, en algunos casos, asume el control de la censura en la ficción de las *causeries* y la decisión de aquello que puede o no escribirse para el periódico. ¿Podemos ampliar, entonces, algo más respecto de la firma autoral de las *causeries*?

Cuando en “Baccará”, Mansilla se refiere al secretario como alguien que le “merece mucha consideración, aprecio y cariño, siendo hombre leído y escrito, que sabe casi tanto como yo”, aclara que debe cuidarlo y consentirlo para que “no se rebele” y “diga con énfasis autoritario” que no va a escribir tal o cual expresión. Este otro que escucha, piensa y censura, que está atento al texto como su propia producción, funciona, en este caso, como otro doble. Un igual meticuloso y medido, que pone coto al desenfreno creativo o indiscreto del *causeur*. En “Auto de fe” Mansilla señala que no hace nada sin su secretario, aun cuando alguna vez escriba a las dos de la mañana, cuando él no está: “él me dice al día siguiente: ¿Y anoche, qué hemos escrito?” (1966:66).

La identificación produce texto pero amenaza con la vacilación de la autoría. Escribe Mansilla: “¡Ah!, no tengan ustedes nunca secretarios que tanto se identifiquen con su persona, o con su reputación literaria.” (“Baccará”, 1963:454). Aun cuando el charlista coquetea con la idea de una escritura en colaboración, narrando el intercambio productivo entre ambos como un duelo verbal, el espacio de la firma no se comparte nunca.⁷⁴ La omisión del nombre y la inscripción cifrada en las siglas ubican al secretario en su lugar de subordinación. Se afianza así una reputación literaria que, aunque se sospeche identificada con otra, se sostiene (aun con sus variaciones) en una sola firma

⁷⁴ La relación entre Mansilla y Sbarbi Osuna podría haber sido objeto de análisis del libro de Michel Lafon y Benoît Peeters: “La escritura en colaboración”. En su lectura de las escrituras de los hermanos Goncourt “se adivina –dicen Lafon y Peeters– el fantasma de un cuerpo monstruoso”. (2008:19) Algo de la monstruosidad aparece en las proyecciones fragmentadas que estuvimos leyendo en la *causerie* “Jupiter” y en el coqueteo constante que cuestiona la existencia del secretario y permite la lectura de una psiquis escindida y dialógica en Mansilla. Además, algunos límites y conflictos de autoría que manifiestan las colaboraciones entre Auguste Maquet y Alejandro Dumas, iluminan ciertos problemas de atribución en las *causeries* (Lafon y Peeters 2008:31-61), aunque, como dijimos, el *causeur* se ocupa muy especialmente de borrar (al escribir) toda sospecha de atribución errónea.

autoral. El “secretario” no accede a la coautoría sino que ocupa dramáticamente (como alter ego) una de las manifestaciones textuales que provocan la conversación.⁷⁵

⁷⁵ En la *causerie* “¿Es usted paraguayo?”, el *causeur*-dictador vuelve a posicionar al secretario como parcialidad racional o conciencia exterior y, lo que es todavía más interesante, a referirse a sí mismo también como exterioridad: “las dos personas que en mayores aprietos me suelen poner, son: mi secretario, con sus observaciones y, con mis actos, yo. Positivamente, tengo que aplicarme a mí mismo lo que algunas veces he tenido la tentación de decirle a otro” (1963:570).

Lo extraño constituye la siempre fragmentaria mismidad del *yo*. Con respecto a esta dualidad, Mónica Cragolini describe la alteridad como cohabitación del sujeto en “Así habló Zaratustra”, señalando que la “hospitalidad no excluye la hostilidad” (Cragolini 2005:19). “La asimilación abre las puertas al huésped similar o semejante, o que está en camino de serlo, la hostilidad [...] impide ‘fundir’ la diferencia en la propia mismidad” (Cragolini 2005:19). En ese sentido, la hostilidad hacia el otro-secretario, que es doble del *yo*, a la vez que exhibe la fractura, resguarda los límites de esa enunciación subjetiva.

III. Con quién se habla por escrito

¿Con quién charla el *causeur*? Dirigir(se) al lector

Me permito afirmar que ustedes tienen un punto de contacto conmigo, siendo, desde luego, mejores que yo (¡supongo que son más jóvenes!; ¿qué viejo me va a leer a mí, sobre todo, con provecho?); lo que me permito afirmar, es que ustedes se enojan de cuando en cuando, hasta por futilidades: ¿no es así? (“Una confesión y un consejo” 1966:50)

Mientras que el charlista en una situación de oralidad y contacto directo con su público no puede más que continuar y suplir el silencio en caso de que su auditorio no quiera responderle, el *causeur* del periódico puede detenerse y contar con que el lector vuelva hacia atrás en la línea o se adelante para comprender el fragmento. La palabra hablada, en tanto expresión de un interior, tiende vínculos entre seres conscientes y genera relaciones, consolida un grupo (Ong 1987). Así, la conversación fluctúa en temáticas y alterna posiciones, reforzando el contacto entre los que participan. La charla mansillesca, como conversación escrita, necesita reforzar la supuesta intervención del otro y la constitución de un colectivo de identificación. Sin lector no hay texto y, simultáneamente, el texto existe per se, más allá de la multiplicación interpretativa de la lectura. Esa es la tensión constante con la que trabaja Mansilla: el riesgo de no ser “oído”, que el texto quede sin lectores, que se acabe la conversación.

Cabe aquí preguntarnos si lo que afirma Derrida (1998) respecto de la ausencia como constituyente absoluto de la escritura no presiona la forma misma del diálogo. Dice Derrida que una “comunicación escrita” debe permanecer legible aun cuando sus destinatarios hubiesen desaparecido. Debe ser reiterable, manifestando así su naturaleza codificada. “Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable– más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura”. La relación entre muerte y trascendencia, unida intrínsecamente al escribir, plantea un problema para la conversación textual que toma, utiliza, repone, rearma y produce vínculos entre un emisor y un receptor. Mansilla afirmó en sus *causeries* que no le interesaba ni escribir para la posteridad ni sobre cuestiones trascendentes. “Yo hablo sólo para el público del momento. Ese público más lejano que se llama posteridad, poco me preocupa”, escribía en “¡Córdoba se va!” (1963:382-383) y ratificaba en “Bilis”, en 1890: “Pero el caso es que no he tomado la pluma para ser trascendental” (1997:122). Aunque cuestionable desde la perspectiva de ciertas reflexiones buscadas en sus textos (así como por la dirección hacia los jóvenes en las *causeries* del ’90 y por la angustiante tensión

memorialista ante “todo lo que se va” y quiere resguardar) si acordamos al menos en esta descripción de la *iterabilidad* y la ausencia constitutiva de toda escritura, esa conciencia de actualidad del *yo* que se deslinda de la posteridad, más que una intención subjetiva o un rasgo psicológico, puede leerse como un efecto del conversar por escrito.⁷⁶ En este punto no se trata de un simple “traslado” de un género oral a un género escrito, como podría sugerirse provisionalmente a partir de la mención al origen de la *causerie*, sino de una dimensión completamente otra.

Lo agonístico del intercambio dialógico, la búsqueda de continuidad en la reacción del otro para poder seguir tomando la palabra, se realiza en la apelación directa al lector en una reafirmación de esa actualidad siempre latente del texto. El interlocutor narrado asume la posición de personaje ficcional. Está situado y se simula su voz. Es que para continuar en la figurada conversación *entre nos*, la escritura requiere la función-respuesta que permite continuar con la enunciación de la voz del charlista:

Tienen que decirme que sí. Y si así es ¿no es cierto que es deficiente la definición que de ello da el diccionario, por más que yo diga que digresión viene del latín ‘degredi’, alejarse? (1997:26)

El texto aparenta un efecto de fluidez a partir de la fragmentación. Siguiendo las apelaciones directas en muchas de sus entregas, los lectores son los amigos en los que se confía y a los que se puede hablar con franqueza. O, al menos, hacia los que vale la pena afectar esa postura de abierta y explícita sinceridad para contar y confesarse. La relación con el lector presupone complicidad. La escritura es un acto co-creativo que lo necesita para completarse, el texto se arma de a dos y aquello que ha sido creado entre autor y lectores (como conversadores en una charla) es, en este caso, la digresión:

Y hemos llegado, como se ve, a la cuarta palabra: ‘digresiones’.
¿Quieren ustedes hacerme el favor de decirme si lo que hemos hecho entre ustedes y yo –yo los considero mis cómplices en todo esto, o es falso que ustedes me lean-, quieren ustedes decirme si esto tiene otro nombre? ¿Y qué me van a decir? Tienen que decirme que así es.” (1997:26)

Leamos “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?” (3 de febrero de 1890) como una de las formas que asume este vínculo y las decisiones compositivas que suscita. Una vez que el lector-personaje al que se apela ha sido llamado a un acuerdo que no escuchamos

⁷⁶ En su estudio sobre la construcción de la oralidad en Mansilla, Norma Carricaburo apunta hacia la otra dirección, la perdurabilidad de la escritura. Plantea que “Si Mansilla les atribuyese a las charlas la fugacidad del momento, no se preocuparía del estilo, ni de su perduración en el libro. Los futuros lectores son importantes para el autor. Es a ellos a quienes transmite su momento histórico, su propia justificación y la de su familia.” (Carricaburo 2000:69) Considero que su afirmación descarta esa otra conciencia productiva de la escritura como inmediatez agonística que está presente en muchas, sino en todas las charlas, y que genera un contrapunto más que productivo con la tendencia memorialista, también presente, del *causeur*.

entonces puede continuar. Y dado que la charla trata la cuestión de la digresión, este vaivén en el relato va dando respuesta estructurante a la pregunta o consigna que, desde el título y desde la propuesta explícita, motiva la escritura.

Ahora bien, más allá de que se nombre a la lectura como complicidad y a la charla escrita un producto compartido, hay una voluntad y una acción ordenadora explícita en el uso de la primera persona. Se trata de una voz que asume la respuesta a su diálogo simulado, que retruca y usa la cita para su propia argumentación, que decide cuándo y cómo pasar a “otra cosa”.

El manejo folletinesco del suspenso domina la composición y posibilita un intercambio con los lectores que pone en cuestión las distancias y alcances de lo íntimo, lo privado y lo público. Tomemos como ejemplo (hay muchísimas escenas de inclusión de los lectores en las *causeries*) una carta que el narrador ha elegido leer al comienzo de esta *causerie*. La carta incluye una crítica a su estilo de escritura y el charlista no quiere publicarla, minimizando su opinión y quejándose del medio que eligió para comunicar su lectura. Da por sentado que el interlocutor quiere ser publicado por intermedio de su relación epistolar, en la prensa, por lo que entabla un distanciamiento desafiante hacia su emisor: “Publíquela él, si quiere”. La ironía es burlar la expectativa de una carta (privada) que pretende ser pública, haciendo pública la negativa a publicarla por ser privada. Si la carta simula, de algún modo, los turnos conversacionales, Mansilla interrumpe esa charla escrita y edita la voz del otro para un nuevo interlocutor: el público. Lo personal, lo individual, se multiplica.

“Antes de proseguir y repitiendo sus propias palabras en otra forma, le diré a mi joven amigo que siento mucho que, en vez de haber escrito una carta, no esté escribiendo un juicio crítico, literario; y que ojalá llegue cuanto antes el momento de que se decida a habérselas con el respetable público, el cual, si entiende todo lo que yo digo, y lo que no digo, debe ser muy ilustrado (son sus palabras)”. (1997:25)

Sin embargo, a pesar de sugerir que no va a contestarla, el *causeur* abre el espacio de su “columna” para inscribir las palabras del otro. Elige un pequeño fragmento de la carta del lector y, casualmente, esa cita le sirve para presentarse a sí mismo como autor excepcional. Repone y repite, desfasado, aquel discurso primero que es, a su vez, comentario sobre su propia escritura. Otra vez, la conversación escrita que presupone un intercambio entre interlocutores le resulta a Mansilla una excusa para su autofiguración. Decía la carta: “Hay ciertos autores que no puedo referirlos a una o más de sus obras. Entre estos figura Lucio V. Mansilla” (1997:25). El entrecomillado de la

voz ajena le permite inscribir su nombre y apellido. Poner en boca de otro lo que se quiere decir también es una concepción particular de originalidad compositiva.

Los géneros de la intimidad se exteriorizan colaborando en el montaje textual. El lector es guiado y dirigido por el charlista en su deducción y, en el camino de su pensamiento, pacta acuerdos momentáneos para seguir argumentando, de modo que si uno continúa leyendo sostiene esa subordinación aparente hacia el camino que “dicta” el charlista, al menos lo que dure la lectura. Por supuesto, existe la interrupción mental de la distracción de quien lee, pero en la distribución de información que propone el *causeur* la interrupción también está considerada:

Pero es necesario concluir. Poco más de cincuenta carillas caben en el folletín destinado a ustedes y yo sé, por experiencia de lector, que no hay nada que fastidie tanto como un *continuará*. (“Si dicto o escribo”, 1963:319)

¿Cómo podemos definir esta relación con su público que alterna tratamientos que van de “los amigos a los que se habla a corazón abierto”, “amables lectores”, “lector paciente”, “lector penetrante”, “indulgente”, “generoso” o un acopio de estos atributos aduladores, -como en “Horror al vacío” donde incluye una parentética que acumula: “¿lector qué? amable, carísimo, inteligente, amigo”- a los menos amables de “curioso e impaciente”, “curioso y egoísta”, “crédulo”, “siempre apurado”, “exigente” y “muy olvidadizo”? La figura clásica de la *captatio benevolentiae* se combina con la lógica que estuvimos señalando de la conversación escrita. Mansilla construye el simulacro conversacional con los lectores del periódico, con ciertos amigos y conocidos convertidos en personajes y, por supuesto, con el secretario que le sirve de contrapunto: “Porque es para satisfacer en determinada persona a varios que he tomado la pluma (mi secretario me interrumpe y me dice que eso pasa de castaño a oscuro, que la pluma la tiene él” (1997:39).

Genette (2001) plantea, al reflexionar sobre las zonas paratextuales de la escritura en su libro “Umbrales”, que los autores tienden a tener una idea precisa del tipo de lector al que apuntan o a quien pueden llegar, pero también, del que quieren evadirse. Los escritores suelen incluir, en esos umbrales del texto, declaraciones de intención respecto del público que buscan. Así, ejemplifica, Spinoza pretende disuadir a los no filósofos o Balzac se dirige a las mujeres, a quienes considera el público ideal de la novela. Nos preguntamos si, a diferencia de lo que se ha asumido fuertemente por la crítica, es tan fácil rastrear con certeza cuál es el público al que se dirige y del que se quiere alejar Mansilla, quien nos presenta un caso paradójico, porque, como hemos

visto, sus declaraciones son explícitas y constantes no solo en el paratexto sino en el tema, cuerpo y sustento de su escritura.

David Viñas (1995) sistematizó con mirada aguda la noción del público lector de las *causeries* como una sumatoria de los nombres incluidos en las dedicatorias y relatos de los textos. Es esa trama nominal y vincular que constituye el *Entre-Nos* y que se vuelve excusa para narrar y destino “cantado” para su recepción. Sin embargo, podría leerse, por momentos, como algo más confuso de lo que aparenta. Hay varias dimensiones que se superponen en esta problemática y que deberíamos desandar para encontrar la “actitud” del charlista hacia su público. Por un lado, la multiplicidad de destinatarios que mencionáramos antes. Las preguntas que se contestan por escrito, los amigos o conocidos a los que se dedica el texto, el secretario con el que se trabaja y conversa y, en otro plano, pero asumiendo la función de réplica y conjunto contenedor de esos “otros” explícitos, el auditorio ampliado del público lector.

No queremos negar que la distinción y la identificación de clase articula ese tono familiar que el charlista afecta en su escritura y que se ve facilitado en la apelación directa con el público. Sin embargo, por un lado, la búsqueda de complicidad alterna con un distanciamiento despectivo hacia los supuestos pares y, por otro, la comunicación en grados que se va ampliando de lo personal a lo público incorpora tímidamente pero con insistencia los códigos de registro extendido que implica la presencia de los medios de prensa y su potencial masividad. Es entre otras cosas, el pasaje del chisme y el cotilleo privado a la circulación de los decires y personajes públicos tramados en una voz de la opinión que se distancia del círculo cerrado, citado o enumerado. Lo que planteamos es que la dirección es más amplia que lo sugerido, es más masiva, y así lo entiende potencialmente el *causeur*. Esto no significa que su actitud sea más inclusiva por ser más amplia, o más “democrática”, sino que está tensionadamente orientándose a lectores desconocidos. Esta situación de ambivalencia es rastreable en diversos procedimientos del charlista.⁷⁷

⁷⁷ Estos discursos autovalidantes tienen el sesgo de lo conversado entre pocos. La figuración literaria, entonces, introduce en la materialidad de lo impreso esa “lengua familiar” que marca un corte con el tono heroico de las novelas Románticas (Martín Prieto 2006). El “chisme”, el cotilleo, la palabra que se trasmite en susurros, como un tráfico selecto, atraviesa los textos y el espacio de la ciudad en caminos limítrofes entre lo público y lo privado (Viñas 1995; Molloy 1996; Panesi 2000; Laera 2003). Tal como plantea Sylvia Molloy (1996), el narrador del nosotros inclusivo que Cané utiliza en *Juvenilia* logra en la rememoración de un evento individual generar la conciencia de una solidaridad de clase que ya había sido explícitamente enunciada en los guiños al lector de *La gran aldea* de Lucio V. López. El “entre nos” de Mansilla es deudor de estas escrituras y las retoma, aunque cuestionándolas, por momentos, con preguntas que incorporan la mirada ajena al interior de la clase representada.

Al analizar las modificaciones que las escrituras del *yo* han sufrido y están atravesando en la era de la información y la tecnología digital, Paula Sibilía se pregunta si el espectáculo, como fenómeno contemporáneo, atenta contra la capacidad de conversar. Retomando las tesis pesimistas que Gay Debord escribió en “Sociedad del espectáculo” (1967) –“El espectáculo es lo opuesto al dialogo” (tesis 18) – y el análisis de las diferencias entre el cine y el libro planteadas por Umberto Eco (2005), propone que los textos expuestos al fenómeno de la masividad dentro de la cultura del espectáculo entablan con sus lectores relaciones de menor demanda cognitiva. En términos simples: la proliferación de una escritura más llana, informativa, y la muerte del narrador (siguiendo lo postulado por Benjamin) incitan a una lectura liviana que coincide también con la disposición corporal y emocional de los *usuarios* y las subjetividades de este tiempo posindustrial⁷⁸

Sibilía necesita recorrer algunas de las teorías clásicas sobre la conversación y el género autobiográfico, que también hemos revisado en este capítulo, para encontrar las similitudes y diferencias entre las nuevas formas de la confesión pública y las anteriores prácticas del “género íntimo”, clásicamente realizado en los diarios, las memorias y los epistolarios. Identifica, a partir de sus lecturas, dos movimientos o direcciones. Una que va de la escritura hacia el interior, la introyección subjetiva que ubica en el siglo XIX, y otra que lleva del *yo* que escribe hacia el afuera, propia del siglo XXI que “convoca a las personalidades a que se muestren”.

“Las cartas y los diarios íntimos tradicionales denotan una filiación directa con esa otra formación histórica, la ‘sociedad disciplinaria’ del siglo XIX, que cultivaba rígidas separaciones entre el ámbito público y la esfera privada de la existencia, reverenciando tanto la lectura como la escritura silenciosas y en soledad. Solamente en ese magma moderno, cuya vitalidad quizás se esté agotando hoy en día, podría haber germinado ese tipo de subjetividad que algunos autores denominan *homo psychologicus*, *homo privatus*, o personalidades introdirigidas.” (Sibilía 2013:27)

Sin dejar de mencionar que, como es de esperar, la tecnología digital, los nuevos medios de intercambio de información posibilitados en la red Internet, sus diversas aplicaciones y la denominada “revolución 2.0” –que implica la proliferación masiva a gran escala de escrituras del *yo*– están generando nuevas subjetividades, nuevos modos de interacción y modificaciones en la escritura que aún no podemos vislumbrar en su

⁷⁸ En la *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*, que plantea una velada polémica con Voltaire, Rousseau (2009) cuestiona al teatro (especialmente la comedia francesa) como forma que conduce, no a la virtud, sino al vicio. Analiza *El misántropo*, de Molière, para marcar sus defectos e influencias negativas y señala que los espectáculos alejan al público del trabajo, incrementan el gasto y disminuyen la producción. Por este motivo, Rousseau rechaza la instalación de un teatro en la ciudad de Ginebra.

total influjo; es interesante observar, si seguimos la distribución esquemática de actitudes entre la escritura y la exhibición que propone Sibilia, de qué modo la posición de Mansilla tiende a acercarse más a la espectacularidad de los nuevos formatos que a la antigua rumiación introspectiva. Es cierto que podría argumentarse que toda periodización es en un punto falaz pero, en gran medida, la tendencia a la mediatización y las implicancias de lo exhibitorio, la velocidad de lectura y el cambio de atención que implica una concentración “salpicada” están ya presentes en la propuesta de los folletines del siglo XIX y agudizadas en el estilo de escritura confesional pero también pública que practica Mansilla. También es cierto que ya en Europa, desde el siglo XVIII, la apelación directa a los lectores, en tono amistoso y cercano, era práctica habitual de los novelistas. Lo que intentamos consignar aquí es el carácter exhibitorio y transicional de las *causeries*. Transición que incluye en el espacio de la prensa la confirmación de un dominio de clase que funciona hacia los lectores como modelo aspiracional en una esfera pública que se expande. La subjetividad puesta en juego incorpora, entonces, un tipo de reflexión que se exterioriza, jugando con el efecto a producir en un público ampliado. Esta dirección implica el ensayo de procedimientos que, desde la exageración, el humor y la ironía, aunque intenten convalidar los circuitos de legitimidad social también los cuestionan.

Difusión, difamación y credulidad en la prensa

En la ya célebre “¿Por qué?” (que por la fábula que relata, la potente descripción de los sucesos, y la particular inclusión de otros géneros discursivos ha sido repetidamente analizada)⁷⁹, la metáfora alimenticia de engullir, deglutir y leer habilita la

⁷⁹ Julio Schwartzman (1996) analiza el relato del altercado con el vigilante en “¿Por qué?” como una efusiva provocación que construye una imagen de escritor. A partir de la lectura de esta y otras *causeries* afirma que la inscripción de Mansilla en la modernidad es conflictiva. Escritor para el público lector de folletines que forma parte ya de un mercado, antiburgués y tradicionalista a su manera.

Alejandra Laera (2004), en el capítulo “La ciudad en el mapa” de su libro sobre la emergencia de la novela en el ochenta, vuelve a leer esta *causerie* desde la perspectiva que le interesa como un testimonio de la modificación en el entorno y la representación urbana en la ficción del período. Fabio Espósito, quien también analiza el surgimiento de la novela, la lee como “una tensión en la experiencia narrativa del ochenta, en la medida en que pueda establecerse una correlación entre la emergencia de un nuevo público, percibido como alteridad por la elite letrada y las nuevas funciones de los procedimientos de ficcionalización en la prosa narrativa”. Sin embargo, Espósito (2009) ubica a Mansilla como uno de los escritores que aun sostiene una “concepción de la escritura subordinada a las prácticas políticas, y al mismo tiempo una relación problemática con el nuevo público de la prensa”. Si bien es atendible lo que plantea en su análisis de la figura de Mansilla-escritor creo que la lectura específica de esta charla, así como la del resto de la obra, complejiza la categoría de subordinación y permite encontrar en esa “relación problemática” la dimensión espectacular, la conciencia de novedad e, incluso, prácticas de profesionalización, aun cuando los textos se escriban dentro de este formato genérico híbrido donde lo autobiográfico y lo ficcional se superponen. El mismo Espósito lo percibe al ahondar la lectura del texto.

interpretación acerca de la voracidad por la vida ajena como motor para la indagación y exhibición de la vida propia.⁸⁰ Un diario ha distribuido una información falsa sobre Mansilla y el *causeur* aprovechará por primera vez (se trata de la segunda *causerie* publicada en cinco entregas a partir del jueves 23 de agosto de 1888) esa distribución difamatoria para redoblar la apuesta del renombre y la reputación e intervenir en un circuito de noticias leídas y publicadas en medios distintos.⁸¹ Vale la pena citar in extenso la presentación de la anécdota inicial:

Yo decía, mutatis mutandi: "Acabo de leer, en tal diario, la crónica de un hecho en el que, por las señas, uno de los actores soy yo. Está más o menos congruentemente condimentada. Falta, sin embargo, algo en extremo interesante. Es esto: que después de darle el latigazo ut supra al vigilante, que yacía en tierra, por haberse resbalado, saqué del bolsillo un estuche de navajas de barba, que acababa de comprar en la tienda de Manigot, con una de las cuales le corté las dos orejas al pobre diablo de prójimo, yéndome incontinenti al Café de París, donde las hice cocinar, saltadas au vin de Champagne, comiéndomelas después, con delicia, como si fuera un antropófago de los más golosos, todo ello en medio de la más horripilante sorpresa de los concurrentes, a los cuales Sempé, que, como buen francés, de nada se escandaliza, habíales dicho por lo bajo: ¿Saben Vds. lo que está comiendo el coronel Mansilla?: '¡Orejas de vigilante!' " Pues esta última parte era la que Dimet temía que, publicada bajo mi firma, como ahora, fuera tragada por el lector, dejándole el mismo convencimiento que deja en la cabeza menos apta para recibir verdades, la enunciación de un axioma, como por ejemplo, que dos cosas iguales a una tercera, son iguales entre sí. (1963:50-51.)

La reflexión sobre el lector y su curiosidad insaciable (que "traga" vorazmente lo que le ofrezca una firma prestigiosa) va acercando el relato a la dimensión de lo masivo. Al menos en potencialidad el público lector es multitud: "La multitud es crédula hasta la insensatez", escribe Mansilla más adelante en "¿Por qué?". ¿Hasta dónde se diferencian, entonces, los lectores oyentes privilegiados de Mansilla de esta multitud? En lo que propone esta *causerie* parece no haber mayor diferencia. Los lectores de *Sud-América* como antes los de *El Nacional* confiarían en la autoridad de una firma como reaseguro de verdad, quedando afuera de la parodia. A partir de la anécdota jocosa y de la exhibición de la ironía entran a jugar las categorías de

El planteo respecto de si la ironía es o no ficción y si Mansilla (la persona autoral) se está o no exhibiendo en un reflejo deformado y excesivo me parece un tanto más ambivalente de lo que señala. La idea de un lector popular que no pudiera comprender la ironía ni decodificarla no puede deducirse linealmente, según considero, de esta *causerie*.

⁸⁰ El estimulante artículo de Alan Pauls (1984), "Las causeries: una causa perdida", que sistematiza la compleja relación entre escribir, charlar, dictar y leer lleva esta metáfora alimenticia al nivel de teoría narrativa.

⁸¹ En la *causerie* se aclara que esta no es la primera vez que *El Mosquito* hace circular un rumor sobre su persona y anticipa el relato de lo que tiempo después escribirá en "El famoso fusilamiento del caballo" [la *causerie* se publica por cinco jueves consecutivos del 18 de octubre al 15 de noviembre de 1888]: "hacia poco tiempo que *El Mosquito* me había hecho fusilar un caballo con todas las formalidades de ordenanza –ya nos divertiremos otra vez con este episodio, que es lo mejor quizá de mi vida, relatado, bien entendido, tal como el hecho pasó" ("¿Por qué...?", 1963:49).

mediación, distorsión y manipulación de la información. La idea de la prensa como espacio ideal de resonancia para una voz pública que se pronuncia libremente en una esfera especializada se cuestiona en los solapamientos de verosimilitud, exageraciones y credulidad.⁸²

En esta charla está incluido todo el programa del *Entre-Nos*: el texto da cuenta de la fama que precede a quien firma, reflexiona sobre el chisme y el poder de la prensa, concreta el proyecto de las *causeries* como forma escrita de una conversación privada demorada o pospuesta, contesta a la pregunta de un notable (Pellegrini) respecto de “por qué realizó su primer viaje”, abre para los lectores la puerta de documentos privados políticos y familiares y muestra una escena de trasgresión juvenil en la que lectura, rebeldía y colocación social justifican al *causeur* en su ideario y extravagancia.

Aunque cuestione su capacidad de raciocinio, la opinión de la “voz pública” preocupa tanto a Mansilla como para exhibir la correspondencia de su padre, trasponiéndola de la esfera privada y el archivo familiar, a la lectura y el juicio social. De la primera a la segunda *causerie*, la memoria sale del salón de la madre para incorporar la batalla paterna por el territorio nacional. Las conversaciones íntimas (diálogos y epistolario) se inscriben en las páginas impresas del periódico. Se muestran como documento y abren el circuito de favores que acerca al charlista con el estamento gubernamental. El título, por su parte, que remite originalmente a la causa del viaje juvenil, funciona como un detonante de autojustificación. Si en “Orfandad sin hache” (primera *causerie*), se corregían la *z* de Rozas y la *h* de *más-horca*, en esta segunda charla se recuerda la reputación del padre como héroe nacional y se le otorga una ideología republicana, dormida, escondida en la biblioteca y en las cartas guardadas en el placard, donde los adversarios políticos lo reconocen. Es en la misma charla en la que se queja de la credulidad de la multitud donde coloca a disposición del público el relato y las pruebas que necesita para ser considerado un cultor, ya en época de Rosas, de las ideas republicanas de Rousseau.

El incidente del vigilante que le “quitó la vereda”, por su parte, le sirve para exponer (en el uso irónico del adjetivo “verídica”) la construcción amarillista de la noticia en el periódico y la tendencia ingenua del público lector: “por la mañana del nuevo día tomo un diario y hete aquí que la verídica hoja refería el episodio in extenso [...], yo había herido malamente [...] a un vigilante” (1963:50). La pregunta que queda

⁸² Sobre la constitución de la prensa como esfera autónoma y la construcción de la opinión pública en el siglo XIX, ver los trabajos de Noemí Goldman (2008) y Claudia Roman (2003a).

abierta, y que, a nuestro entender, es uno de los grandes temas de las *causeries*, consiste en la asignación de responsabilidades ante los riesgos de la maledicencia. La lógica del rumor accede a difusiones amplificadoras gracias a la prensa. Como ya hemos reflexionado en relación con la construcción del honor y la difamación, este contrapunto entre emisión y recepción de una noticia ilegítima o falseada inquieta productivamente al *causeur*.

Las reproducciones de información falsa, dada por veraz, a partir de la legitimidad que le otorga una firma y el medio en que se imprime son foco de la reflexión y la burla en otra *causerie*, dedicada a Domingo Lamas (“Humus”) en la que Mansilla relata que ha fundado varios periódicos, el primero de ellos llamado “El Mercantil”. Como director del mismo le solicita al amigo a quien dedica el texto (“Domingazo”) que le escriba de un día para otro el artículo editorial. El *causeur* narra cómo, ante su requerimiento, el colaborador escribe sobre algo que desconoce. Redacta a pedido sobre el tema puntual indicado, asociando con informaciones y otros textos que ha leído u oído. Con ese método, presenta una nota editorial a la que titula “Riquezas del Chaco”. Al día siguiente, el Chaco ideado, por no decir falsificado, por Domingo, apareció, como primer editorial de *El Mercantil*.⁸³

Esta escritura falsaria, que recicla saberes de segunda mano, tiene, gracias a la profusión del escritor y la autorización del espacio editorial, un éxito periodístico impresionante. Tres días después se publica el mismo artículo en los periódicos de Montevideo, *El Siglo* y *La Idea*, que también llegaban a Buenos Aires. En ese caso, además, el texto se ilustra y ya no figura el nombre de su autor o el periódico del que procede. Un día después, otro medio local, *La Verdad*, también lo incluye pero asignándose la autoría. “La peregrinación del artículo continuó, por todas las provincias argentinas” acota Mansilla, y también por Chile y Perú, para finalmente ser copiados fragmentos de la imaginada descripción del Chaco en un artículo que defendía el litigio con Paraguay (sin citar la procedencia de los párrafos, claro) en *La Nación*, dos meses después de publicado el editorial “original”. Y aún más, hacia el cierre de la *causerie* nos enteramos que la descripción del “falso Chaco” se ha incorporado firmada por otro

⁸³ La republicación de artículos “tomados” de la prensa extranjera fue un proceder habitual y aceptado en el siglo XIX sudamericano. Como veremos en la parte siguiente de esta tesis, Fray Mocho fue uno de los periodistas que “robaba” noticias de un periódico y las ofrecía en otros, todavía en la década del ‘90. La inestabilidad del sistema de publicación, autoría y difusión parece ser una de las posibilidades propias de la prensa. No puede adjudicársele al siglo XIX de modo excluyente, ya que este tipo de reproducciones no autorizadas, préstamos o plagios (según consideremos) siguen presentes durante el siglo XX y todavía se verifican con excesiva frecuencia en las prácticas periodísticas (impresas y digitales) del siglo XXI.

autor a un “libro mandado escribir y editar por el Gobierno Argentino”, con motivo de la Exposición de Filadelfia, y que “tenía por objeto hacer conocer nuestro país”.

Susan Stewart (1994) ha trabajado la noción de “crimen de escritura” como un modo de analizar las relaciones entre subjetividad, escritura, discurso y ley. Explora diversos delitos cometidos a partir de lo escrito y de sus posibilidades, distinguiendo entre autoría, autenticidad y autoridad. Desde la falsificación de identidad hasta la invención de relatos dados como veraces, su análisis estimula la reflexión sobre el valor de verdad asociado a un enunciado y las transformaciones que la asignación de autoría, la originalidad o el *copyright* sufrieron en la modernidad. En el caso del editorial sobre Chaco, Mansilla nos ofrece una variedad de crímenes de escritura: dar por verdadera una ficción construida a partir del plagio, falsear la autoría (desconocimiento del derecho de autor) y reproducir una noticia sin aviso (desconocimiento de los derechos del editor de prensa). El primer caso (la descripción de un lugar desconocido y que pretende ser veraz) está provocado por las condiciones de producción a las que es sometido el colaborador del periódico pero, a su vez, reitera un modelo descriptivo propio de los relatos de viajero y de los textos que utilizaron esos relatos como fuente. Sin ir más lejos, como describió Adolfo Prieto (1996), la construcción del paisaje pampeano en la primera literatura argentina retoma y recicla textos de viajeros que, a su vez, tomaron de la *Narrativa Personal* de Humboldt la descripción que el naturalista hacía de los llanos venezolanos.

El derrotero del artículo ilustra sobre formas del funcionamiento de la prensa de la década del setenta en el Río de la Plata: rápida diseminación, búsqueda de informaciones baratas (o gratis) y poco control respecto de la autenticidad y la autoría de la información publicada; indica, además, que habría público suficiente como para poder leer cada uno de esos periódicos y su versión de la información. Uno de los modos del afianzamiento de la esfera pública es la relación entre medios, de réplica y debate, pero también de plagios, robos y otras felonías literarias. Como versión alterada, la copia, extracción y repetición del editorial con sus asignaciones falsas de autoría y el efecto de su multiplicación replica el modelo de circulación “legal” de noticias en la era de la prensa industrial; nos referimos al sistema de agencias internacionales de noticias y la estandarización de la distribución de información que, aunque funcionando desde comienzo del siglo, se afirma especialmente hacia la década del ‘50 y ‘60 (Weill 1994). Ambas versiones, la de la multiplicación de lo que ofrecen las agencias o la que ejercen los periódicos sin autorización ni aviso de quien originó la noticia, responden a la

misma necesidad: una demanda en aumento por más información. Por otro lado, el desarrollo de la noción y la validez legal del “derecho de autor” o de “propiedad intelectual”, aunque consignado para entonces en la Constitución, aun no tenía legislación específica en el país.

La puesta en abismo que genera exponer en la prensa la escritura falaz que circula en la prensa cuestiona, de algún modo, la entidad de la firma autoral y el poder legitimador del periódico como garantía de veracidad. El efecto de lectura es paradójico. ¿Intenta, Mansilla, persuadir a los lectores para que realicen una asimilación crítica de la prensa? ¿Se burla de ellos? ¿Sobre todo, se incluye a sí mismo como lector de esas (propias y ajenas) ficciones?

Cuestiones de autonomía: prensa y público lector

“los diarios, [...] como diría Teófilo Gautier, son unos papeles a la manera de sábanas, escritos con betún, en los que se cuenta: los perros que se han ahogado en el Sena, los maridos que han sido apaleados por sus mujeres, los decretos salvadores que se han dictado, las calumnias que se han forjado, y todas las demás invenciones sensacionales que *le droit de tout dire* ha urdido, como marco inevitable para todo cuadro social que represente un poco de civilización: guerras en perspectiva casi siempre.” (¿Si dicto o escribo?)

Lo que nos interesa señalar en el caso de las *causeries* no es tanto cuánto de lo que se relata incorpora o no la dimensión ficcional a las charlas sino la actualización de un procedimiento escriturario que, a la vez que da cuenta del proceso de modernización al interior del sistema literario (ya que no podría existir sin la efectiva emergencia de un público lector nuevo), concentra un interés vinculado a la lengua y superpone técnicas de la palabra oral y la palabra escrita que trascienden los límites genéricos y que provoca que las pautas prestigiosas previsibles comiencen a ceder. En particular en el uso de un español escrito que incorpora giros en lengua extranjera, voseo y usos ruralizantes que, por su concentración, implican un punto de giro en la historia de la literatura argentina, entendiendo esta historización al modo de Enrique Pezzoni, “como el registro del ritmo según el cual las transgresiones a las formas y estilos que alcanzan prestigio en un ámbito cultural se convierten, a su vez, en actitudes prestigiosas” (1986: 9) . Esta tensión entre formas consolidadas y tendencias emergentes adquiere en el período que estudiamos una complejidad relevante al tratarse, todavía, de un estadio germinal de autonomía.

Mansilla reflexiona sobre la edición de sus *causeries* y la necesidad de los comentarios previos, los paratextos y la crítica para conseguir el renombre de un producto literario, en “Autores, astrónomos y libros para la exportación”:

De lo contrario, *ça ne vas pas*, la cosa no se vende, si el editor no se ingenia y prepara el terreno, mediante ese instrumento que se llama, siendo alternativamente lenguas de la calumnia o de la fama, la prensa diaria. Y es por esto que yo, que he leído algo de rinoplastía, le tengo ya prevenido a mi secretario que me vaya preparando un prefacio, superfino, para cuando, ya sea con mi propio peculio o con el ajeno, salgan a luz unos cuatro o seis nuevos volúmenes de mis producciones, de las mías propias, las cuales si carecen del mérito de la meditación, tendrán el sello, no menos meritorio, de ser escritas *calamo corrente*. ¿O deja de ser un mérito, en el siglo del vapor y de la electricidad, andar ligero? (1963:372)

La expresión latina que usa en este caso, “al correr de la pluma”, indica la falta de reflexión, el carácter súbito, improvisado de una escritura que se gesta mientras se va escribiendo. Algo de este fluir de la palabra hacia adelante caracteriza su estilo conversacional pero, sin embargo, la conciencia de la edición indica un trabajo distinto al de la creación improvisada. La corrección, tanto de su secretario en una primera fase, como la suya propia, es una herramienta presente y utilizada en las composiciones “que carecen del mérito de la meditación”. Pero sobre todo, lo que tiene en claro este autor es la dimensión publicitaria que ya está incorporada a los modos de circulación de la literatura. Las lenguas de la prensa que llevarán a la calumnia o a la fama son condición de posibilidad para el éxito literario. Y, en este caso, la idea de éxito remite a la versión capitalista y moderna de repercusión pública y venta en el mercado. Las *causeries* transitan en un circuito en el que ya intervienen estas cuestiones. El incipiente mercado literario y la emergencia de una industria cultural posible y próspera atraen y, simultáneamente, previenen al *causeur*.

¡Cómo han cambiado los tiempos, con los progresos de la cultura moderna, y cuando ya no va quedando perro ni gato que no sepa leer y escribir!
Antes, cuando ni existía siquiera la fe de erratas, porque no había imprenta, y aun mucho después, cuando ya empezaron a enredarse los hombres en virtud de la libertad de escribir y de dar a luz panfletos y libelos, para que un libro se vendiera aunque fuera guacho, bastaba que fuera bueno, como bastaba que un huérfano tuviera talento o moralidad para que hiciera su camino. (1963:371)

Los discursos circulantes disputan legitimidades y modos de comprender y componer el mundo social. Como veremos en breve, el manejo de la lengua, así como la inclusión de determinados personajes está funcionando en ese sentido. Atraído y alerta, sus actitudes hacia la masividad, aunque no lo detienen, resultan ambiguas. Es la misma ambivalencia con la que propone sus charlas: para pocos pero para todos los que puedan leerlas.

Sintetizando injustamente algunos análisis del período, Mansilla encajaría perfectamente en la definición que cristalizó Rojas sobre “los escritores fragmentarios del ochenta” –según Rojas, Mansilla no había llegado a ser, por su tendencia *hablada*, el “gran escritor” que podría haber sido– y que fue luego largamente repetida, proponiendo que no habrían logrado concretar un proyecto orgánico, salvo en el caso de los novelistas (con las preocupaciones y prevenciones del caso) cuya adscripción al género se vincularía por un lado a la adopción de la tradición naturalista francesa y, simultáneamente, al proceso de modernización cultural y de consolidación del estado. Sin olvidar las relaciones evidentes entre el contexto político e institucional, sobre todo, en un proceso de intensa burocratización y de legislación de cuestiones de impacto significativo (y específico) en la cultura, como el proyecto educativo y el fomento inmigratorio, nos interesa atender a la multicausalidad de la aparición de un estilo nuevo. En un mismo período y participando de la misma cultura, en un mismo territorio, las tendencias artísticas oscilan en su grado de legitimación y representatividad.

El concepto de “ampliación del público lector” que hemos utilizado puede aplicarse, como escribe Sergio Pastormerlo (2006), al proceso histórico más largo que fue incorporando sucesivamente distintos sectores sociales a la cultura letrada o al comienzo específico de transformación y que corresponde al período 1870-1880 y que puede describirse como “revolución de la lectura” (Whitmann, 2001: 497, citado en Pastormerlo; Romano 2008). En este proceso emergente es donde se sitúa la compleja relación del charlista con los lectores de sus *causeries*.

Se trata de una modificación sustancial de la cultura letrada que, como hemos mencionado, deja de constituir un espacio restringido para compartir sus prácticas con nuevos actores sociales. Un espacio habitado por dos circuitos de producción y consumo cultural en el que las distinciones entre “lo culto” y “lo popular” (anteriormente definido por su oposición a la cultura letrada) empiezan a adquirir contornos más contemporáneos, con sus solapamientos, préstamos y disputas (Prieto 2006, Pastormerlo 2006).

La prensa, en su funcionamiento específico autónomo pero también de intercambio con el poder político, gubernamental y estamental, puede pensarse como una “formación” –es decir uno de los movimientos y tendencias de la vida artística e intelectual “que tienen influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams 2000:139)– que alojó y produjo, con sus luchas y

conflictos, esta nueva heterogeneidad. En toda formación (y potencialmente en todo proceso cultural) conviven elementos dominantes con otras tendencias del pasado pero todavía activos como elementos del presente (es decir “residuales”) y nuevos significados, prácticas, valores o tipos de relaciones que están surgiendo como alternativa u oposición a las tendencias dominantes (nos referimos al concepto de “emergencia”). Cabe aclarar que las prácticas culturales emergentes no necesariamente redundan en una cultura más valorada, de avance, o positiva, implica sí el surgimiento de algún tipo de variación y novedad que podría llegar a constituir una nueva hegemonía.⁸⁴

Cuando señalamos la persistencia de una actitud ambivalente en las *causeries* nos referimos a la convivencia de aspectos residuales de una cultura letrada previa con la emergencia de elementos novedosos tanto en la conformación subjetiva del charlista en tanto escritor (en proceso de profesionalización) como en la lengua empleada, así como también en su vínculo con los lectores y las figuraciones posicionales que abarca.⁸⁵ Algunas de las tendencias emergentes que leemos en Mansilla pueden vincularse con las transformaciones que la escritura de prensa y la circulación de periódicos en general sufren en la segunda mitad del siglo XIX, primeramente en Europa y Estados Unidos, pero también en América Latina y en Buenos Aires en particular.

Georges Weill analiza en su historia de la prensa las causas que permiten explicar dichas transformaciones a partir de lo que implican ciertos avances técnicos, desarrollos económicos y nuevas conformaciones sociales. En primer lugar, el abaratamiento de los costos de producción (las máquinas de Koenig y la tinta para impresión, así como la mejora en el transporte y el uso del telégrafo) y la innovación

⁸⁴ El concepto de hegemonía, desarrollado por Antonio Gramsci y retomado por Williams a partir de su lectura de los aportes marxistas en el estudio de la cultura, permite distinguir entre el *dominio* (una forma directamente política que apela a la coerción en tiempos de crisis) y la *hegemonía*, un complejo entrecruzamiento de las fuerzas políticas, sociales y culturales. De algún modo, la noción de “hegemonía” implica el sostenimiento del poder por medio no tanto (o no solo) de la coerción sino también del consenso. La hegemonía no comprende solamente las formaciones de la clase dominante, sino las relaciones de dominación y subordinación en una sociedad dada. Constituye un cuerpo de prácticas y expectativas, vividas y experimentadas e involucra la posibilidad de desarrollar hegemonías alternativas. Incluye “todo proceso social vivido”, no solo “el sistema consciente de ideas y creencias” (Williams 2000:130). Las prácticas culturales no suponen, desde esta perspectiva, entonces, expresiones superestructurales sino que se hallan entre los procesos básicos de la propia formación cultural. La hegemonía es siempre un proceso, fluctuante y en pugna, con tendencias opuestas y alternativas, por lo que no se puede reducir lo cultural a una de las expresiones hegemónicas.

⁸⁵ Con un desarrollo conceptual que puede relacionarse con la tríada residual-emergente-dominante de Williams, Paul Zumthor (1991) incluye los valores “funcional”, de “reliquia” y “supervivencia” para estudiar elementos orales persistentes en las culturas escritas. En ambos teóricos se trata de categorías dinámicas, refuncionalizables según las variaciones sociales.

empresarial expandieron el negocio a cifras masivas. La orientación comercial que motorizara Girardin (periodista y hombre de negocios), hacia mitad de siglo en Francia, al idear una hoja diaria (*Le presse*) que rebajara el precio de suscripción a la mitad del costo de los periódicos anteriores, produjo la multiplicación de anunciantes, debido a la mayor tirada que prometía el proyecto, y constituyó lo que Weill denomina “una verdadera revolución”. Pero si este proyecto (y el de su frustrado socio, que fundó un periódico competidor; “*Le siecle*”) tuvo éxito fue gracias a la aparición de las novelas en folletín que sostuvieron y atraieron a un público inesperado y nuevo que se apasionaba por los relatos de amor y aventuras. Los periódicos más conservadores criticaron esta estrategia comercial con desprecio pero, con el tiempo, incluyeron también en sus propuestas los textos literarios de “proveedores profesionales” como Federico Soulié, Alejandro Dumas o Eugenio Sue. Girardin achicó el espacio y rebajó el costo para los avisos, así como amplió sus preferencias a la publicación desde cualquier sector político, “sin color ni partido”. Por otro lado, la inclusión de nuevos lectores, vía proceso de alfabetización y de las nuevas representaciones políticas, propugnó la ampliación del negocio y del mercado. Combinadas estas tendencias, al publicarse “Los misterios de París”, por ejemplo, se dio un fenómeno interesante de campo de lecturas superpuestas: “las clases altas devoraban sus folletines tanto como las gentes del pueblo” (Weill 1994:146).

Paralelamente, en Estados Unidos, la prensa se desarrolló primero hacia la agudización de las publicaciones partidarias y, luego, hacia la inclusión de relatos detallados que contaran “hechos reales” con interés para los lectores, crímenes, dramas de familia y episodios “sensacionales”. Aunque no era una idea nueva, los publicistas norteamericanos intentaron darle una importancia mayor. Hacia fines de la década del ’30, el *Sun* y el *Morning Herald* ya presentaban esta disposición hacia las noticias de interés general, incluyendo reportes de acontecimientos sociales y corresponsales en otras ciudades norteamericanas y en Europa. El *Herald* dirigido por Georges Benett incorporó crónicas de lo que sucedía en “lo cotidiano”, así como indiscreciones y escándalos de la vida privada y con esa fórmula se propuso atraer simultáneamente a los lectores ilustrados y a los obreros. En la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Estados Unidos como en Europa, aparecieron periódicos más baratos e intentaron capturar lectores con la inclusión de novedades y de “chismes de la crónica de sociedad” compitiendo con los grandes periódicos políticos. El análisis de Weill de las estrategias editoriales para el contexto europeo –en relación al efecto del “folletín”– y para el

norteamericano –aportando el ingreso del sensacionalismo informativo– bien puede pensarse (y así lo han hecho distintos investigadores) para el caso argentino.

La combinación de noticias de escándalo, información actual, novedades y crónicas del delito resultó en una fórmula exitosa que se replicaría por todos lados, incluso en un contexto como el argentino donde la prensa aún conserva en las décadas de 1880 y 1890 un fuerte impulso partidario (Pastormerlo 2006, Alonso 1997). ¿En qué aspecto de esta transformación participa la particular literatura de las *causeries*? Como ha estudiado Tim Duncan, el periódico *Sud-América* (fundado en 1884 por Carlos Pellegrini y Paul Groussac) sigue siendo un difusor y foro de la política partidaria, diferente de los periódicos masivos pero también distinto de sus predecesores, no se trata de un “mero panfleto político” sino que concierta características de los antiguos órganos facciosos y de los nuevos diarios modernos. Originalmente alineado con Roca en el ‘84, dos años después se reorienta a apoyar a Juárez Celman, que gana las elecciones presidenciales del ’87. Desde entonces y hasta 1890 se mantiene como espacio de apoyo y defensa del presidente. El diario se publica desde 1884 hasta 1891.⁸⁶

A mitad de camino en el proceso de cambio que la prensa fue sufriendo también en el Río de la Plata para el período, *Sud-América* mantuvo un perfil conservador, orientado a las clases cultas de Buenos Aires, pero incorporó las innovaciones estéticas y de negocio que, describía Weill, habían ocurrido unas décadas antes en Estados Unidos y Europa. Con una combinación de suscriptores y avisos publicitarios, los intereses oficialistas que lo sostienen y el tipo de vínculo que mantiene con el estado permiten suponer un flujo de aportes partidarios a su sostenimiento económico.⁸⁷ Coincide, eso sí, con otros periódicos en la tendencia a ampliar públicos y ofrece también en su espacio del folletín novelas, e incorpora la novedad de encargárselas a colaboradores locales, entre ellos varios de los amigos y dedicatarios del *causeur*. El folletín de *Sud-America* publicó en 1884, *La gran aldea* de Lucio V. Lopez y *Fruto*

⁸⁶ Hacia 1890, el director de entonces no se acomoda al cambio de liderazgo que proponía el gobernador de Buenos Aires (Julio Costa) sosteniendo un pacto entre Roca y Mitre, y el diario no sobrevive mucho más allá de la revolución del ’90 (situación que afectó también la publicación de los últimos tomos del *Entre-Nos* planeados por Mansilla que se sostuvo incondicionalmente Juarista, aun cuando los rumbos políticos cambiaban).

⁸⁷ Duncan relata el modo en que Pellegrini arma una empresa de la que luego vende acciones para poder fundar el periódico, esta modalidad era habitual en aquel contexto de prolífica expansión de la prensa y avidez lectora y puntualiza que se trata de un “híbrido cuyas finanzas, personal, perspectivas de sobrevivencia e, incluso, estilo, estaban todos estrechamente ligados al sistema político mismo” (Duncan 2007:67). En tanto “diario político” (tal la categoría elaborada por Duncan) como era principalmente financiado por subsidios, mientras la facción política que representaba no se agotara, el diario tenía chances de seguir existiendo .

Vedado de Paul Groussac; en 1885 *Ley Social* de Martín García Merou y en 1887 la cuarta novela de Eugenio Cambaceres, *En la sangre*.

Las campañas periodísticas, el cotilleo y el escándalo son herramientas compartidas por *Sud-América* con otros periódicos de Buenos Aires, incluyendo aquellos que difieren abiertamente en sus proyecciones ideológicas. Claudia Roman (2010) especifica que “*Sud-América* convive y dialoga –explícitamente o no– con otros diarios también recientes. Lo hace con los más tradicionales, como *La Unión* y *La Voz de la Iglesia* (...). También con algún otro, como *El diario*, en sintonía con la modernización política y literaria” (Roman 2010:26). Como han trabajado diversos críticos, si *Sud-América* replicaba, de algún modo, el modelo más aristocrático que había ocupado *El diario* en la década anterior (que publicaba las novedades europeas en su folletín); en el intento de capturar y formar un público más popular se encontraba el pionero *La Patria Argentina* que promoviera el folletín nacional con las novelas populares gauchescas y policiales de Eduardo Gutiérrez (Juan Moreira se publicó desde noviembre de 1879). Tanto Laera (2004) como Espósito (2009) proponen, siguiendo a Prieto (2006), que *Sud-América* representa un contrapunto al modelo de ficciones populares de *La Patria Argentina*, aunque ambos periódicos coinciden en el tipo de procedimientos utilizados y en la capacidad por constituirse en maquinarias que procesan discursos provenientes de distintos ámbitos (Espósito 2009) y administran bienes culturales (Laera 2004).

Como se ha dicho en más de una ocasión, en consonancia con la emergencia de un público amplio, el período en que se publican las *causeries* asiste a una explosión del desarrollo de la prensa periódica, según puede observarse entre el *Censo de la Ciudad de Buenos Aires*, (1887, II, p.545) y el *Segundo Censo Nacional*, (1895, III, p. XXIV). Entre ambos censos, de 1887 hasta 1895, el total de diarios y revistas de la capital había aumentado de 102 a 143. (Duncan 2007:88).

Uno de los aportes principales del trabajo pionero de Adolfo Prieto, al reconstruir un mapa de lectura para la prensa de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina, fue el de relevar la existencia en el mismo período de dos tendencias culturales y literarias diferenciadas:

“La coexistencia en el mismo escenario físico y en un mismo segmento cronológico de dos espacios de cultura en posesión del mismo instrumento de simbolización –el lenguaje escrito–, debió establecer zonas de fricción y de contacto, puntos de rechazo y vías de impregnación cuya naturaleza sería importante conocer para evacuar el comportamiento del fenómeno de producción y lectura de la época”. (Prieto 2006:13)

La distribución dual de los dos “espacios de cultura” incorpora, empero, los fenómenos concurrentes que hemos estado señalando respecto de la modernización del periódico. El éxito popular de los folletines y la lectura de las novelas cultas compartieron, en muchas ocasiones, no solo las estrategias de escritura y difusión sino también porciones de su público lector. Habermas se ha detenido en la irrupción del “arte plebeyo” como motor de lo que constituirá más cabalmente en el siglo XX una cultura masiva. La lógica comercial impulsó la oferta de propuestas más populares y, como señala Pastormerlo, se produjo por primera vez una separación entre la cultura letrada y la clase dominante; “la literatura ya no respondería exclusivamente a sus gustos, creencias e intereses” (2006:2). A partir de entonces, la posesión de competencias letradas no constituirá argumento suficiente para acceder a posiciones políticas. Ángel Rama (2004) definió este proceso, que ubicó entre 1870 y 1910, como “modernización literaria latinoamericana” proponiendo que la creciente institucionalización alentó la definición de roles intelectuales más definidos. La especialización y diversificación de la tarea intelectual tuvo en la prensa un campo de prácticas fecundo. En el caso argentino, como hemos ido viendo, la literatura comenzó a autonomizarse, pero en la producción y circulación textual persistieron, durante las dos últimas décadas del siglo, figuras como la del *causeur* que, sin sujetar su literatura específicamente a la práctica política, no dejó de ser también un acomodado funcionario que escribía.⁸⁸

La interlocución profesional: el secretario

Como lo indica el título, estas *causeries* son verdaderas conversaciones, sostenidas entre el autor y el lector, y éste debe tener presente, casi continuamente, la índole del libro, para leerlo con fruto. (T.S.O., “Dos palabras”, 1963:37)

La economía de la oralidad restringe la variedad e insiste en la repetición no tan solo de palabras sino de fórmulas, constituye una expresión básicamente mnemotécnica. Cuando Mansilla d(escrive) la escena de composición de sus *causeries* apela a la estructura memorística de la oralidad, la repetición, pero simultáneamente recuerda el

⁸⁸ Aunque el proceso de modernización coincide con la mayor autonomía y profesionalización de los escritores, los autores de los folletines de *Sud-America* todavía representan ese elemento residual que responde a modelos anteriores de letrados. García Merou, Groussac, Lucio V. López y Mansilla cumplían algún tipo de rol en el sistema estatal cuando publican sus textos en el diario. Cambaceres poseía establecimientos rurales heredados de su familia. Todos ellos forman parte de ese conglomerado al que llamamos “hombres del ochenta” que forman parte de la élite letrada, tienen profesiones liberales, son diplomáticos y ocupan roles en distintos niveles del estado. De cualquier modo, tanto Mansilla como Cambaceres establecen un tipo de relación y conciencia del trabajo propia de un grado mayor de profesionalización.

carácter objetivo del signo como marca, prerrogativa de la escritura. El modo de almacenar la información inicial sugiere una composición oral pero el relato que leemos es una organización tipográfica que amplía los hitos recordados al modo de la escritura⁸⁹. Como hemos dicho, la escena de escucha individual de la propia palabra, remeda la necesidad de otro para continuar con la charla. Este rol de escucha en el proceso creativo tiene, también, una representación como personaje. Se trata del secretario, sobre el que han reflexionado productivamente Iglesia, Schwartzman y equipo en sus ediciones de *causeries* de Mansilla.

Mi secretario (¡caramba con mi secretario!) me pregunta, cortándome quizá el hilo de lo mejor que le iba a dictar, si yo ya era discreto entonces; porque no entiende siéndolo, hiciera las locuras que les estoy contando a ustedes.

(¡Mi secretario acabará por hacer que lo cambie, aunque después de quince años fuera como arrancarme un ojo de la cara; pero, y si no se enmienda... si no pierde esta costumbre molesta de interrumpirme, convirtiéndose en una especie de público anticipado...!). (“Baccará”, 1963:454)

A diferencia del “secretario-máquina” con el que trabajaba antes, un secretario que se jactaba de no acordarse nada de lo que le había sido dictado en el momento de cruzar la puerta y retirarse, Mansilla prefiere al secretario con el que trabaja desde 1884 (Trinidad Sbarbi Osuna), el secretario con el que ha escrito todas sus *causeries*. Alguien a quien admira y que, como hace explícito en “Confesiones de Bufete”, es un otro al que escuchar y al que darle espacio en el proceso creador. Juntos discuten pero se divierten y hacen “esta literatura fácil, al alcance de cualquiera”. “Nada nos asombra, ni el fonógrafo de Edison, que si almacenara nuestras charlas daría un poco de reír a la posteridad” (1997:42).⁹⁰

⁸⁹ Es pertinente recordar “que no existe diccionario alguno en la mente; que el aparato lexicográfico constituye un agregado muy tardío a la lengua como tal; que todas las lenguas poseen gramáticas elaboradas y que crearon sus variaciones sin ayuda alguna de la escritura” (Ong 2006:23), el listado o el índice, así como la enumeración hipervincular son procedimientos constitutivos de la escritura.

⁹⁰ Por el contrario parece que el fonógrafo le impresionó mucho, porque lo menciona varias veces y por ser un invento muy afín a su modo compositivo. Justamente, un fonógrafo que grabara las ideas y las charlas con ideas en las que discurren escritor y secretario es lo que lamenta no tener el causeur en “Confidencias de bufete”: “Lo que siento es no tener un fonógrafo que me esté repitiendo como un eco de la conciencia y de la voz o, lo que tanto vale, haciéndome notar mis incoherencias de concepción y mis asperezas de dicción” (1997:44).

En “La noche de Chandernagor”, la mención al fonógrafo también aparece en relación con el dictado y la escritura, pero ahora en versión maquina: “ahora se pueden leer mil palabras de un diario en un fonógrafo, con la velocidad de ciento cincuenta palabras por minuto, repitiéndolas el instrumento sin una omisión. El mismo Edison, que es tan interesante, así cuando habla como cuando trabaja, refiere que, para darse cuenta de la dificultad de la tarea que ha realizado, necesita decir que las impresiones hechas sobre el cilindro (...) apenas alcanzan una millonésima de pulgada de profundidad, siendo todas ellas invisibles completamente, hasta para el microscopio. [...] cuando yo escribo, pienso y escribo mentalmente, figurándome a veces que le llevo la mano a mi secretario, el cual ya me está mirando, como diciéndome ‘no tan máquina’” (1963: 176-177).

Tal vez la escena escrita de presentación de su secretario en “Confesiones de bufete” presente la utopía de la sintonía absoluta entre interlocutores que alternan sus roles de hablante y oyente. Y en esa imagen que propone de “público anticipado”, la conversación con el secretario funciona como campo de pruebas para el efecto que la escritura charlada podría obtener en el lector. También refuerza la identificación entre el secretario y los lectores, acotando los límites de la representación de un público restringido y conocido entre sí. Así es como Mansilla describe a su secretario como “un hombre con el que mutuamente nos queremos, nos respetamos y, sobre todo, nos admiramos”. Un igual con quien pasar y alejarse de las preocupaciones y ocupaciones cotidianas, con quien

pensando, discurriendo, haciendo esta literatura fácil al alcance de cualquiera, parecemos dos muchachos que creen en la juventud y en el porvenir, diríase que no tenemos penas, y que todo nos parece orégano: juntos reímos y nos enternecemos al unisón. (1997: 42)

Al referirse a la charla de salón como un modo de la cultura cortesana y, más tarde, burguesa en la Francia del siglo XVII, Benedetta Craveri analiza la práctica de la conversación entre pocos como fuente de gozo y espacio de defensa de una aristocracia ensimismada en un sentido trágico de la vida, cada vez más preocupada por el avance de nuevos actores políticos en ascenso. La pasión por la palabra se establece como un arte aristocrático del “estar juntos”, como una forma de la identificación común y un “saber del mundo”, que implica la posesión de un conjunto de reglas de comportamiento para “el buen vivir”. En 1634, Guez de Balzac, califica a la conversación de actividad noble y de carácter literario, ubicándola dentro del ámbito de la retórica antigua (en *De la Conversation des Romains*, Craveri 2003:406), pero, como señala Craveri, esta retórica de la conversación ya no se regirá por las necesidades de la elocuencia cívica (política). Se trata de una retórica no del *negotium* sino del *otium*, que migra de la esfera pública a la esfera privada. La *urbanitas* como ideal se realiza en estos espacios de conversación burgueses en los que, más allá de conocer las diferencias sociales de quienes participan de la conversación, lo que la práctica pretendía era suavizar esas diferencias, sin llegar a la homogeneización: que nadie se sintiera inferior y que los interlocutores pudieran disfrutar del esparcimiento y la compañía. Saber conversar implica, entonces, conocer o

Como dicen Gasparini y Roman (2008), en Mansilla el problema está en “la inquietante máquina humana, híbrida, que forman dictador y secretario”. Lo maquínico ilustra, con aires técnicos y pseudo científicos, la preocupación compositiva del escritor charlista por la reproducción fiel o distorsionada de los pensamientos en el dictado y la escritura. Sobre el vínculo entre máquina fonográfica y escritura, ver en la siguiente parte de esta tesis “(In)fidelidad de fonógrafo”.

intuir las características del interlocutor y “animarlo” a participar, encontrando sus mejores cualidades. Este don debía ser recíproco. Por eso, en este modo de la conversación mundana, la identificación con el otro lleva menos a la polémica que a la armonía.

En cuanto empiezo a hablar [...] vos me entendéis mejor de lo que me puedo entender yo mismo, y si todo lo que me decís me parece fácil de entender, a menudo me ocurre que creo que lo he sabido antes de que me lo dijeseis” le dice Méré al Mariscal de Clèrembault (Méré, “Cinquième conversation”, en *Les Conversations*, citado por Craveri 2003:409).

De algún modo, la escena de entendimiento jocoso que se presenta en “Confesiones de bufete” se asemeja a ese espacio de refugio y disfrute que los salones franceses del siglo diecisiete intentaron provocar y sostener. El encuentro del tono ocurrente y novedoso, que trae sosiego y gozo, en el que los participantes fluyen en armonía y se reconocen, sintiéndose seguros.

Adriana Amante explora la relación entre afinación y afinidad, en su perspectiva sobre la conversación (escrita en forma de diálogo y epistolario) entre los emigrados Románticos del período rosista. Al analizar un fragmento del diario de Mariquita Sánchez, Amante señala la “amenidad” que sostiene una conversación para la *saloniere* argentina y distingue esa eufonía entre quienes se consideran hablantes de la civilización en contraposición con las caracterizaciones de la lengua del otro, el bárbaro. Esa sintonía tonal acerca el círculo de los iguales y mantiene fuera a los que “suenan” o “se oyen” diferentes. “Entre *bárbaros* y *civilizados* no hay afinidad (o, pensada como contrapartida de lo chillón: afinación)” (Amante 2010:87). Desde este abordaje, la escena de encuentro con el secretario y del espacio del bufete como instancias de intercambio refuerzan la búsqueda del circuito cerrado del entre-nos que, en un aspecto sustancial, se propicia y produce en las *causeries*. La particularidad de estas charlas escritas es que mientras continúan una tradición burguesa que emula las formas aristocráticas que provenían del salón cortesano –que encuentran en el club y en el círculo las formas espaciales más adecuadas para proseguir con la diferenciación y la distinción del que habla para y entre pocos– instauro en simultaneo la lógica ampliada del auditorio anónimo. La figura del lector y el soporte mediatizado de la prensa amplían los límites de esa sintonía armónica para abrir posibilidades desconocidas a la lista de nombres mencionados y aludidos en los textos y paratextos de las *causeries*.⁹¹

⁹¹ Cuando en la última novela de Cambaceres, *En la sangre*, los espacios no logran cerrar sus membranas de acceso al recién venido que se disfrazó, el narrador condena el fruto del cruce y vuelve a

Además, no siempre fluye la armonía entre iguales cuando se trata del vínculo entre charlista y secretario. La distancia subordinada se hace sentir en las divergencias y en los tonos. Estos desacuerdos expuestos y dramatizados en el dialogo escrito entre ambos personajes, y en las acotaciones del narrador que dicta, constituyen otra forma del espectáculo que proponen las charlas. Sostienen la asimetría jerárquica de los interlocutores pero en la exposición de la discordancia hacen avanzar el texto y provocan un efecto humorístico que al sostener también socava, de algún modo, la autoridad del autor. En la *causerie* “Quiroga”, por ejemplo, la relación entre Mansilla y su secretario se hace punzante y la modalidad de pregunta y repregunta que el segundo intenta sobre el primero termina fastidiándolo. El tema en cuestión es qué piensa Mansilla de Quiroga y, otra vez, quién cree que lo mató.

Entra mi Secretario, que, como ustedes saben, tiene para mí, dos virtudes que son casi dos defectos: admirarme y quererme; y con una expresión que no es peculiar a su cara y casi pasando por alto los saludos, tanto más agradables cuanto mayor es la intimidad, se me pone en jarras y me dice:

-¿Qué opinión tiene usted de Quiroga?

¿Han visto ustedes un modo más seco de entrar en materia, manera más amable de poner en conflictos la imparcialidad? (1966:69)

A cada respuesta de Mansilla, el secretario parece sacar una conclusión equivocada que irrita al *causeur* y lo empuja a una nueva definición, así hasta la última intervención del secretario cuando éste le pregunta si cree que se discute mucho inútilmente (refiriéndose al silencio como una virtud). Entonces, Mansilla le da la razón por primera vez en el texto, decide que van a ir terminando la entrega y anticipa lo que van a trabajar al día siguiente. La *causerie* termina con Mansilla “mandando al diablo” al secretario (1966:77). Las argumentaciones van avanzando progresivamente a medida que las intervenciones del secretario requieren más detalles o mayor precisión, o cuando enuncian una atribución errónea a lo anteriormente dicho por Mansilla.

Mi Secretario, me interrumpe, y el caso es raro, porque la experiencia de la vida que tiene, le ha enseñado que es mejor escuchar que hablar. Cuántas veces no me ha dicho: Ah señor, ¡qué desgracia tener lengua! Mi Secretario me interrumpe, decía, anticipándose demasiado y me observa:

—Entonces, ¿usted ya tiene su opinión formada sobre Quiroga? (1966:70)

Ese decir y desdecirse, o decir y reiterar al que Mansilla debe someterse para proseguir con el dialogo arma una estrategia sólida para exponer los pros y contras de

establecer ese círculo de iguales. La novela advierte, figuradamente, a sus lectores respecto de cuáles son los riesgos de sumar nuevos interlocutores a la conversación social. La recepción crítica contemporánea no leyó esa conjura contra el inmigrante (como bien denomina Jorge Panesi a esta y otras novelas del período) sino el escándalo de la contaminación narrado en el relato.

sus afirmaciones. Utiliza el recurso para ir avanzando por objeciones y aparentes malentendidos hacia la propuesta filosófica que quiere plantear. También es un modo ameno de introducir citas y proseguir con anécdotas familiares que brindan detalles contundentes o interesantes desde el punto de vista histórico. La insistencia respecto del pasado familiar rosista muchas veces es facilitada por una intervención del secretario. En “Los extremos se tocan”, al referirse al presidente paraguayo López, el *causeur* plantea:

Parece que estos tiranos son gente limpia.
Mi tío don Juan Manuel lo era también.
Mi secretario dice: aunque no de conciencia.
Y yo barboto, en mi interior; ¡qué incómodos son los secretarios!
¡Y qué mal sentido suelen tener!
¡Al diablo no se le ocurre, cuando estoy hablando de un pariente carnal y de la limpieza del cuerpo, salir con la observación apuntada!”. (1966:36)

En otras ocasiones, respondiendo a una forma más habitual y que puede vincularse con estrategias clásicas de la comedia, el desencuentro provoca risa. En “Un sabio” (1966:53-61) el contrapunto del diálogo se da en una escena de tres. Luego de comentar un encuentro conversacional y culinario con un amigo, Mansilla refiere su lectura de un libro de matemáticas que aquel conocido, ingeniero, le ha enviado, cuando entra un visitante a su estudio. Este tercer personaje reclama, ofuscado, que Mansilla lee de todo y escribe acerca de cualquier cosa. Sin embargo, el *causeur* reconoce que la materia es muy ardua y que él posee para resolver la cuestión un “botón mágico” (1966:59). Esta solución maravillosa corresponde a una persona y una función: su secretario. Como el tema no le interesa o no termina de capturarlo le indica que concluya la tarea por él. A partir de ese momento la escritura vira para ubicarse en los comentarios de lectura de su asistente-escriva. El efecto es humorístico, mostrando cómo la ingenuidad del secretario-lector lo hace avanzar por los términos y tópicos aritméticos mencionados en el libro sin profundizar y pasándolos superficialmente.

El ejercicio de fichaje se plasma en la *causeurie*: a cada palabra técnica se le otorga la distinción de la cursiva y la referencia entre paréntesis del número de página. Lo humorístico aparece al insertar cada término en un contexto divergente al planteado en el tomo matemático. La estrategia es simple pero eficaz, la dislocación contextual del concepto produce sinsentidos o sentidos cambiados y, en el interín, a modo de enumeración, el texto exhibe un modo de leer y de escribir. Ironizando sobre un estilo apegado al texto pero de poca profundidad, Mansilla se burla de su secretario llevándolo al chiste fácil en el último tramo del libro que reseña:

¡Ah!, decía él, ¿será posible que en un libro destinado a la enseñanza de la juventud seria, se proclame así no más, eso del cambalache entre todas las variables? ¿A dónde vamos a parar con semejantes disolventes teorías?... ¡Si sólo se refiriese a las suegras!, pase... pero eso de todas las variables, pasa ya de castaña oscuro.

Mas cuando real y verdaderamente, el susodicho perdió los estribos, fue cuando al llegar a la página 142 leyó... "Desarrollo del seno... y de la potencia del seno". Baste decir que, cerrando el libro y golpeando fuertemente las tapas, empezó a echar por la cruda boca sapos y culebras, sin acordarse de que se estaba tratando, en un libro de Matemáticas, del seno y del coseno de los arcos, cosa la más aburrida que ustedes pueden imaginarse. (1966:60)

Como hemos estudiado con relación a la firma autoral, el *causeur*, aunque comparte conversaciones creativas y criterios con su secretario, mantiene para sí la figura de “autor”. Si bien detalla su metodología y reconoce la participación del otro, la dualidad se quiebra cuando se expone la firma final. Del entendimiento absoluto al desacuerdo chispeante, el contrapunto de una conversación entre quien dicta y quien escribe provoca distintas formas de inclusión del lector. Como espectáculo de tropiezos entre un personaje que sabe y otro que no (en ocasiones es el secretario el que sabe), en las preguntas sobre temas familiares de pública circulación, en la censura de temas pudorosos o en la repetición de sus dudas, el rol del secretario responde a sospechas que el *causeur* tiene respecto de lo que sus lectores opinan sobre su figura. La invención del secretario que colabora en la creación resulta eficaz para intentar adivinar las necesidades y gustos de la audiencia, ligando un tema con otro, y trayendo el pasado al presente en una siempre actual y figurada conversación.

El crecimiento de la prensa y su masividad pone en circulación discursos, creencias y valores que trasuntan y a la vez estimulan nuevos modos de sociabilidad. Las ficciones y escrituras del período no sólo narran este proceso: son parte de él. Asimismo, la coexistencia de distintas figuras de autor coincide con un momento en el desarrollo del estado, los géneros literarios y su interrelación, así como con posturas oscilantes, de fascinación y de rechazo, frente al fenómeno de la modernización del cual las *causeries* son también producto y parte. Estas tendencias ambivalentes se superponen en la representación del secretario: si bien es el interlocutor más cercano, el confidente con quien se alejan las preocupaciones, también ocupa un rol cuantitativo que evidencia la lógica comercial del intercambio. En este aspecto de la conversación, los roles ya no son tan equivalentes como en la idealizada mención del entendimiento absoluto (recordemos aquello de “parecemos dos muchachos [...] juntos reímos y nos enternece al unisón”). El que dicta y el que copia (aunque opine, aunque corrija, sigue siendo el que copia) realizan una tarea remunerada, el autor y su ayudante trabajan

para los lectores. No es el ámbito selecto del *gentleman* que divierte al grupo de amigos sino la escritura medida del autor del folletín que calcula por líneas la entrega en el periódico.

Mansilla compara la utilidad de recopilación que le provee su secretario con la acumulación de capital. *Time is Money* escribe en “Confesiones de bufete” y mientras se explica un método compositivo, el secretario es presentado como quien le ahorra tiempo de búsqueda al *causeur*, el que corrige alguna forma y también quien apura al “autor” a comenzar, puesto que “piensa, sí, que el tiempo es dinero, y que hace rato que hemos debido empezar” (1997:45). Tiempo e información se cuantifican y pueden transformarse en producción. Mientras el secretario se “ofusca” en una discusión con quien dicta y frena su escritura con un “eso no lo pongo”, se abre tiempo para la acumulación de pequeños fragmentos. En este rol cuantitativo, el tiempo que obtiene en su trabajo junto al secretario, o gracias a la función que desempeña el secretario conservando y velando por la continuidad de la *causerie* y, de algún modo, por cierto cuidado en el estilo; le permite a Mansilla abrir nuevos temas y saltar a otras posibles digresiones. Este procedimiento funciona como el catálogo de fórmulas que los haedos tenían en su mente pero en la progresión archivística de la escritura: las cosas se apuntan para poder olvidarse luego y quedan disponibles para seguir ampliando la enunciación. El vademecum de citas de *Ranqueles* se asemeja, entonces, a este escribir “pequeñeces” mientras se detiene el secretario. Ambos son recursos de escritura donde ha sido depositado lo que no puede retenerse de memoria, son archivos de acceso rápido. De este modo, la *compositio* no recae solamente en la memoria del charlista sino que los hitos o temas están fuera, listos para ser usados.

Y porque han de saber ustedes que yo suelo ir dictando y mi secretario va corrigiendo; y que a veces se suele detener y, plantándose en el camino, decirme, como ya se lo tengo manifestado a ustedes:

–Eso yo no lo pongo...

Suele ser muy reactio, así es que mientras está empacado lo dejo que busque y rebusque algo mejor, siendo inútil discutir. Pero como ya estoy en edad de haberme dado cuenta exacta del proverbio inglés *time is money*, aprovecho, por decirlo así, el conflicto de opiniones, ocupándome de cualquier otra cosa: de coleccionar mis recortes, de copiar mis citas, de revisar las palabras que debo buscar en el diccionario, de ir escribiendo alguna otra cosa –fragmentos de literatura, carta o apunte sobre lo que se quiera.

Y todo esto sumado, representa un plus enorme de trabajo material y mental. Es increíble lo que estas, al parecer, pequeñeces, producen. No puedo compararlo sino al interés compuesto, acumulado al capital. (1997:43)

Hay una conciencia material de la profesionalización de la tarea. El devenir de la escritura, como mencionamos, podría parecer improvisado pero se sostiene en esos

temas de escritura que se apuntan y planean antes de publicar. Las fichas, notas y búsquedas constituyen formas creativas previas a la realización efectiva de la *causerie*, considerada como “obra final”, pero también como instancias formales de lo laboral en la escritura. Ahora bien, ¿por qué no lo consideramos al charlista un escritor profesional? Es que aunque consciente del cálculo e intentando “ahorrar” tiempo para producir más, la producción literaria parece no referirle rédito comercial. Es, como corresponde a su función, el secretario quien le señala el cálculo de lo que ha estado perdiendo por no cobrar cada línea que publica en sus libros:

Mi secretario ha hecho un cálculo que no deja de ser curioso. Dice (no se refiere a mis traducciones) que lo escrito por mí (no incluye la prensa diaria) representa, por la parte más baja (no siendo muy entrecortada mi forma habitual) doscientas mil líneas; y que si yo fuera inglés (un penny a line) esto me habría valido ya diez y siete mil quinientos chelines, o sea ochocientas y cinco libras esterlinas, o sea cuatro mil trescientos setenta y cinco pesos oro, o sea 10.937,50 pesos de curso legal. Y que, como yo no he ganado hasta ahora un centavo con mis producciones (sino que al contrario, tengo que comprarme a mí mismo para regalar mis libros), no hago sino trabajar *pour le Roi* de Prusse; y que, por consiguiente, padezco (desde que *time is money*) de una neurosis que él llama disipación literaria, por no decir libertinaje de la pluma. (“Namby Pamby”, 1997:118-119)

Cristina Iglesia ha analizado este fragmento desde el punto de vista “patológico”, señalando esta “neurosis de disipación literaria” como un comportamiento compulsivo que el personaje Mansilla ha representado toda su vida:

Mansilla se narra siempre como un personaje que no puede dejar de escribir o como un cuerpo desgarrado por la escritura [...]. Un autor que está siempre en falta porque la demanda autogenerada por su desborde nunca será abastecida, ni siquiera atemperada. (Iglesia 2009:112)

La figura de autor que construye manifiesta una producción intensa y una preocupación por los resultados de esa escritura que, más allá de su neurosis, dista de las características de un aficionado o *amateur*. Nos interesa rescatar de esta interesante contabilidad que realiza el secretario, la presunción de un cálculo engañoso, de valores heterónimos, porque presenta la acumulación línea a línea publicada en formato libro como si se tratara de las entregas remuneradas del periódico. En este caso, el secretario y el autor ignoran o quieren desconocer los funcionamientos específicos del circuito editorial del que forman parte: el autor de las *causeries* en folletín no ha logrado consagrarse con éxito editorial como autor de libros. Finalmente se ha cumplido lo que planteaba en “En Venecia”, sus lectores son los que buscan entretenerse en el periódico, en la inmediatez de la lectura rápida y cotidiana, pero no ha logrado que estos y otros consuman sus textos antologados y editados en el formato más prestigioso del libro.

Para cuando publica “Namby-Pamy” (en 1890) la década autocelebrada por quienes formaban parte de *Sud-America* está llegando a su fin y la crisis económica y social se entromete no solo en la escritura sino en las condiciones efectivas de circulación y de recepción de las *causeries*.

IV. Escribir, dictar, charlar, escribir

Ars poética: sensorialidad y cognición

‘Byron’ es la otra palabra anotada en mi memoria. Allá voy...
Lucio V. Mansilla, “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?”

Ahora estoy pensando en escribir algo de lo que ayer conversé y ayer pensé [...]
Lucio V. Mansilla, “Allons, enfants de la patrie”

¿Cómo escribe el *causeur*? ¿Cómo se realiza concretamente la relación entre conversación, dictado y escritura? En “¿Si dicto o escribo?” Mansilla responde a las preguntas que sobre su método le realizara su amigo Marquitos Avellaneda. El *causeur* reconoce que para poder escribir debe “gestar” sus ideas con anterioridad y que su trabajo se divide en, al menos, dos momentos. Una primera escritura, nocturna, en soledad; y el dictado, la mañana siguiente, a su secretario.

Dicto y escribo.

De noche, escribo, tarde, lo más tarde posible, y con bujías, no con luz de gas, que es nociva.

Pero como aquí no se trata de lo que escribo de noche –que a su debido tiempo verá la luz pública–, entremos cuanto antes en lo que llamaré el procedimiento diurno.

Yo me acuesto, todas las noches, pensando en lo que debo escribir al día siguiente, y aunque duermo poquísimo, cuando llega mi secretario todo está listo; falta sólo lo más difícil (ustedes no son cocineros, como yo, y no han de entender la figura): *tourner l’omelette*, “dar vuelta la tortilla”.

Mi secretario se sienta:

–A ver, ¿cuántas *causeries* tenemos ya listas? (1963:314,318)

Confiesa que necesita dos horas para dictar “completo un folletín” y que cuando termina le pregunta al secretario cuánto han avanzado. La medida de tiempo se transforma en longitud: cuarenta y un páginas. Como hemos visto, la conciencia material del *causeur* y su secretario cuenta líneas. Pero, aclara, ese resultado no es producto de un copista maquinal. Discutir, dialogar, negociar, en suma, charlar mientras dicta produce el texto mejorado de la *causerie*. Aunque la charla escrita resulte “fluida”, “una obra no es perfecta sino cuando ha sido tocada y retocada, tantas veces cuantas sean necesarias para que desaparezcan las sinuosidades” (1963:320). Pensar y repensar aquello sobre lo que se ha propuesto escribir es parte del trabajo que, asegura, requiere la confección de un buen texto. Anticiparse escribiendo para corregir después, dejar fermentar ideas y texto y, a la vez, abrirse a la ocurrencia que suscita la interrupción de su secretario. Pensar, en este caso, es parte del proceso de escritura; hablar, también. Esta combinación de actividades: pensar, dictar, escribir, arma el consejo que el escritor

otorga a su dedicatario y lector, y lo completa aclarando que “el que no sabe borrar no sabe escribir”. Como propone Sandra Contreras (2010) la invención de la escena de dictado y de la figura del secretario es el gran hallazgo de Mansilla

[...] artificio inmejorable, sin duda, para plasmar tanto el desdoblamiento que es preciso para escribir en el pasaje continuo entre órdenes heterogéneos como para poner en escena la teatralidad que es inherente a este proceso. (Contreras 2010:213)

La apariencia de fluidez está sometida a la discusión y a la corrección y, como suele suceder y se dramatiza en esta *causerie*, la espontaneidad “exige un alto grado de artificio” (Contreras 2010: 214).

Un año después de haber publicado esa explicación respecto de sus procedimientos para escribir *causeries* (¿Si dicto o escribo? salió en *Sud-América* el miércoles 17 de abril de 1889), Mansilla volvió a reflexionar sobre aquello que denominó “su metodología”. En *Confidencias de bufete* (6 de febrero de 1890) insistió sobre la importancia del pensamiento previo para la confección textual, así como en la necesidad de decir y oír lo que ha pensado como paso fundamental de su escritura:

[...] hablaremos brevemente no del arte de escribir, que todos ustedes, más o menos, conocen à *peu près*, sino del que, con el permiso de ustedes, llamaré mi metodología, la cual consiste (no se sorprendan ustedes): primero, en no abordar ningún asunto sin conocerlo bien, sin prepararme para conocerlo, y en no abordarlo después de haberlo conocido sino después de haberlo masticado, rumiado y digerido; segundo, en dictar haciéndome la ficción de que me están oyendo; y tercero, cuando no dicto, en estarme oyendo a mí mismo. De modo que lo que siento es no tener un fonógrafo que me esté repitiendo como un eco de la conciencia y de la voz o, lo que tanto vale, haciéndome notar mis incoherencias de concepción y mis asperezas de dicción. Por último, todo mi secreto de escritor consiste en cierta discreción de análisis y de síntesis que permita llevarlo al lector naturalmente, y sin que él se aperciba, a donde yo quiero –y no adonde él querría–, y por el camino que yo quiero –y no por el que él querría seguir–, así es que, una vez engolfado en él, no tiene más remedio –ahí está el *clou*, el nudo— que aceptar mi temperamento como el único racional y posible. Criticará... pero habrá leído. (1997:44)

Entonces lo que leemos publicado en el periódico (o en el libro) es memoria retransmitida al secretario de aquello que se formuló y armó en los pensamientos del autor a partir de una idea, una pregunta o un estímulo textual ajeno. Por la noche se producirá esa incorporación de lo apuntado en la mente, escribiendo en el aire. Es el “alimento” para la reflexión y para la posterior escritura de la *causerie* que trabajará con las ideas ya “digeridas”⁹². En *Soñando*, señala:

⁹² Hay una conexión constante en Mansilla entre la ingesta, los procesos digestivos y la escritura. En la *causerie* “Un sabio”, aclara que nunca come “con los que no le gustan” (1966:56) y se define “fuerte en el arte culinario” porque “Saber comer es casi saber pensar. Saber pensar es tener ideas; y de aquí a elevarse a un orden superior, en la esfera del pensamiento, no hay más que un paso. El apetito viene comiendo; las buenas ideas, con la buena digestión [...] Comíamos y charlábamos...” (1966:58-59)

Iba diciendo que mis ideas fermentan, cuando duermo, en forma de sueño. Un *vero imbroglia*. Tengo que agregar que anoche me dormí pensando en el chasco que se diera un amigo, y en si esto –lo que se va leyendo- escribiría o no. Escribí en sueños y ahora les voy romanceando a ustedes, de la manera que lo ven, lo que soñé [...] (1997:70-72)

¿Podemos creerle a un Mansilla que pretende simular inmediatez de un pensamiento traspuesto al molde? El autor es consciente de la distorsión y aun así intenta reponer en su texto la escena mental, física y oral de la repetición de una idea ocurrida en la proximidad de la lectura. En “Indiscreción...” escribe:

murmuré en voz alta dentro de las cuatro paredes de mi solitaria estancia como quien planta jalones intelectuales para el día siguiente: ‘Sarcey, Poe, Byron, digresiones, indiscreciones...’ ¡Y no recuerdo más!. (1997:24)

Murmura en voz alta, en soledad, como si poner las palabras en sonido las fijara. Se oye decir, que es como dictar pero sin un copista que lo registre, realizando el pensamiento en palabras dentro de la intimidad del espacio cerrado y sin público presente. No se trata del monólogo interior, que también podría ser el proliferar de una voz oída en la conciencia, sino una alocución en soledad. Tal vez *pasadas*, más tarde, las palabras al plano de lo escrito, esa otra realización las sacará del cuarto y las colocará en otros espacios.

Ahora bien, la pregunta sigue vigente ¿por qué no escribir en aquel momento de “plantar jalones intelectuales”? En la escena, el yo narrador se anima a los efectos del olvido y juega a producirlo tipográficamente en el uso de los puntos suspensivos: “Indiscreciones... Y no me acuerdo más.”. El conversador-escritor pregunta a sus lectores si no comparten el procedimiento mental con él y, en la pregunta insta un método compositivo. Está hablando de la memoria más que de la escritura, aunque la escritura fije la memoria y la recree. Exhibe el movimiento del recuerdo, lo pone en discurso que desea recuperar su naturaleza sonora en la lectura.⁹³ La memoria en la escritura de Mansilla es a la vez proceso mental, género y modo del relato.

En *Una excursión a los indios ranqueles* esta continuidad entre charla y comida se espacializa en el círculo democrático del fogón. En un trabajo anterior los hemos llamado “espacios nutritivos”, en los que se combinan la satisfacción de un placer y una necesidad. La comida es excusa, experimento y experiencia de viaje. En el caso del fogón, es explícito: hasta los asistentes que cocinan el puchero y los que ceban mate “meten de vez en cuando la cuchara en la charla”. La fórmula se repite a nivel de la fábula: en la pausa para comer se arma el círculo y surge la aparición de un personaje al que vale la pena estudiar y escuchar. (Mendonça 2013:44). Para ahondar en la dimensión “digestiva” del procedimiento de Mansilla en las *causeries*, recomendamos nuevamente las categorías de “lector glotón y lector gourmet” que utiliza Alan Pauls (2007) en su productivo ensayo.

⁹³ Ong ha planteado que “Leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las

Si consideramos que, para un escritor, la anotación constituye un “perfeccionamiento” de la memoria natural, arriesgarse a olvidar puede leerse desde una perspectiva psico-emotiva. El psicoanalista Nestor Braunstein señala: “tanto en la memoria como el olvido interviene más que la voluntad el inconsciente” (2008:13). Y también “la memoria, contrariamente a lo que se cree, no retrocede sino que adelanta en el tiempo; la escritura se hace desde el anticipado final; la vida corre por delante de sí misma: se precipita hacia el final” (2008:69). Una de las relaciones productivas que podemos observar en las *causeries* es la distancia entre memoria (archivo más accesible- público) y recuerdo (evocación de lo íntimo) (Braunstein 2008).

Anotar, en estas charlas escritas, es una acción mental que se produce sobre la memoria. Luego, escribir es una dirección hacia delante. La instrucción deíctica “allá voy” nos marca una continuidad que se hace explícita en la escritura. Hacia el final, hacia abajo, hacia la frase siguiente, el trazado es comprobable en lo visual. El movimiento es, como la mano que dibuja en el aire, un diseño en el espacio. La linealidad de la lengua oral y escrita plantea un camino: “Decía y continúo”. Hace explícito su itinerario, lo avisa y lo retoma; tal como si se tratara de una charla oral. Otra de las preguntas cognitivas que nos plantea la lectura del *causeur* es si el pensamiento también obliga a la secuencia lineal o puede permitir la superposición. La digresión como método podría indicar esa doble naturaleza.

El trabajo que el *causeur* realiza con su memoria atraviesa la dimensión del tiempo para transponerse visual y conceptualmente en el espacio. Las indicaciones espaciales traman la progresión de la escritura y refieren procesos memorísticos propios de la conciencia escrita. En “Notas sobre la pizarra mágica”, Freud planteaba la desconfianza que tiene el sujeto neurótico (“pero también la persona normal tiene todas las razones para ello”) respecto de su memoria y el alivio que la escritura como complemento puede proveerle:

La superficie que conserva el registro de los signos, pizarra u hoja de papel, se convierte por así decir en una porción materializada del aparato mnémico que de ordinario llevo invisible en mí. Si tomo nota del sitio donde se encuentra depositado el “recuerdo” fijado de ese modo, puedo “reproducirlo” a voluntad en cualquier momento y tengo la seguridad de que se mantuvo inmodificado, vale decir, a salvo de las desfiguraciones que acaso habría experimentado en mi memoria. (Freud 1992:243)

culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad” (Ong 2006:17). En aportes más recientes, Claire Blanche Benveniste problematiza la noción de la escritura como transcripción y recupera, con sus particularidades, las huellas que la pronunciación deja en lo escrito; así como también señala la necesidad de reconocer que, en ocasiones, “la lengua escrita impone pronunciaciones que no hubieran existido en las realizaciones puramente orales” (Blanche Benveniste 2002:27)

La relación entre literatura y espacio conjeturan formas del planteo memorístico como territorio aprehensible por un mapa (pattern – figura). Toda la metáfora espacial que es sustento del hilo-linealidad de la lengua y de la composición literaria aparece exhibida en la organización textual de las *causeurries*: llegar, alejarse, acercarse. La simultaneidad está sugerida pero perdida inevitablemente. ¿Qué pasa con el hipervínculo y el estar ahí constante –en potencialidad– de la biblioteca y de las ideas? ¿Ha sido previo el pensamiento a la palabra o estaba en algún lugar de la mente esperando el embrague que lo desatara? La acción disparadora, la palabra que desenrolla la asociación funda una linealidad ¿o dispara en simultánea multiplicación? La idea de “etiqueta” que ordena la digresión de la *causerie* es antes que nada visual y no oral. En “Alucinación” (1966:66) Mansilla insiste sobre un concepto que había incorporado en su primera *causerie*: la topografía del texto como clave para no perderse en el rumbo aparentemente disperso de la digresión:

Tengo que decirles a ustedes aquí –la introducción tiene también su topografía, el que no lo reconozca, dará a cada paso un traspíe–, tengo que decirles a ustedes, repito, que entre las cosas que he creído, entre las que he visto y las que me han pasado... (“Alucinación”, 1966:66)

Al reflexionar sobre su propio método digresivo de escritura, escribe el charlista: “Pero si yo no me alejo; al contrario, si me estoy acercando, si estoy llegando a donde quería”. Mientras que en la oralidad “las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis” (Ong 1977:41), escribir libera a la memoria de su necesaria retención y abre posibilidades a lo sorpresivo-inesperado. Para Mansilla, es en el recorrido movedizo que aparecen el descanso y la variedad. La línea recta no asegura llegar a destino. Teorizando sobre el estilo de otros, el narrador afirma su predilección por los géneros menores y por la digresión como método: una obra de misceláneas, memorias, ensayos. Sin embargo, nada de esto es disminuirse; al mencionar “La Tempestad”, por ejemplo, la clasificará como una serie interminable de digresiones. En su postura hay una defensa del fragmento y lo digresivo como método y como poética: “Vamos llegando, y el caso es cómico. Repito, antes de proseguir, que hasta ahora se me ha ocurrido ser original” (“Soñando”, 1997:73).

Entre hito e hito, surgen caminos aleatorios: la digresión plantea itinerarios dictados para la escritura. Redactar mentalmente, tomar apuntes o llevar un cuaderno de citas son distintas modalidades de un mismo estilo de armado textual: ir saltando de posta en posta para luego ampliar el recorrido intermedio, cambiando el rumbo cuando fuere necesario. El autor se propone normas, partes y pasos para la composición de su

estilo. Nos permite observar un gesto previo a la escritura que solo puede reponerse en ella:

Este procedimiento mental, que no sé si ustedes lo emplean, a mí me deja una impresión persistente en la memoria; no tan fuerte, pero parecida a la que resulta de la siguiente operación: yo escribo dictándome a mí mismo en la palma de la mano izquierda con el índice de la mano derecha, verbigracia. (1997: 24)

El movimiento manual fija la palabra no escrita pero sí dibujada. El dedo en alto dibuja letras en el aire con el gesto del “dictador” y la tinta invisible del sonido recorriendo el movimiento. Observemos la imagen relatada: la mano dicta en la palma. Como público intentamos recrear la escena, imitar. Son dibujos en silencio ¿mímica muda? No, son acompañantes del sonido suave del murmullo que deja una marca (invisible) en el cuerpo. El relator se pregunta por el funcionamiento mental mientras se permite contarle al público. La mecánica de gestación textual en una mímica escénica es una manifestación de la distancia que este conversar para escribir tiene con la dinámica de la conversación entre hablantes presentes. Tocar las palabras es una representación solamente posible en la cultura escrita:

No sé: díganlo ustedes: ¿qué conexión nerviosa oculta habrá entre la palma de la mano y el gran sensorio? Quizá ninguna. Pero lo que sí sé es que el recuerdo de lo que no quiero olvidar no es tan fuerte, si en vez de hacer lo que acabo de explicar me limito a decir(lo) interiormente. (“¿Indiscreción...? ¿Digresión...?”, 1997:24)

Recuerda con más intensidad al mover la mano que al no hacerlo y teoriza: “El fenómeno proviene probablemente de que en el último caso hay tres impresiones: la del oído, la de la vista, la del tacto”. Mediante estos procedimientos sensoriales combinados arma un circuito medianamente fijo, precario pero resistente al olvido, que permanecerá disponible a pesar del tamiz distorsivo del sueño.

Algunos años antes de la publicación de este texto, Domingo F. Sarmiento también había señalado una relación entre la mano, el cerebro y el sueño en su proceso de escritura. Se trata de su artículo de 1875, “Curioso fenómeno psicológico” en el que se refiere a la particular conexión entre la creación mental y la automatización de la práctica manual cuando, extenuado por su trabajo, su cuerpo y su cerebro siguen escribiendo más allá de la conciencia, estando dormido. Si bien la mano continúa con su tarea, la decodificación cerebral no se adecúa a lo esperable:

He aquí, pues, un fenómeno singular de desvarío o sueño en que la voluntad no alcanza a dirigir movimientos espontáneos del espíritu, en que la influencia nerviosa anda sin armonía en concierto, haciendo saltar ideas, palabras, que vienen a colocarse en un escrito como en una pieza de música algún compás embrollado y sin relación con el resto. (Sarmiento 1900:165)

En otra de las *causeries* de 1890 que citábamos –“Soñando”, 10/4/1890– Mansilla escribirá largamente sobre la capacidad de procesar el pensamiento, anticipar y gestar sus textos en el sueño. Describe la escena de redacción mental entre sueños que consiste en decirse a sí mismo antes de dormir que al otro día escribirá sobre un tema determinado para que luego la idea “fermente” y acota que si llega a despertarse en medio de la noche “es menester que me ponga a escribir en el acto, como un neurópata, en estado semiimpulsivo, haciendo acto de automatismo mental. De lo contrario, al día siguiente no tengo sino una conciencia enredada, un recuerdo vago y oscuro de mis impresiones nerviosas” (1997:70). Las preocupaciones de estos escritores anticipan lo que el psicoanálisis formalizaría como área de interés unos años después. Sigmund Freud escribiría en 1900 su “Interpretación de los sueños” y, aunque ni Mansilla ni Sarmiento buscan una expresión o un desciframiento desplazado, sintetizado o compensatorio de sus pensamientos inconscientes en la forma de los sueños (cuestión que preocupará a Freud y al psicoanálisis en general luego), en ambos hay un interés por la pérdida del control consciente de la actividad cognitiva y la productividad creadora durante el sueño.

Aprovechar el tiempo parece ser una obsesión en la tarea de estos escritores⁹⁴ y el tiempo que pasan durmiendo un escollo a subsanar o un espacio a ser aprovechado. Como señalamos, Mansilla comienza a pensar sus textos justo antes de dormir en más de una ocasión para tener las ideas procesadas al día siguiente. Tal como estamos leyendo en estas escenas de Mansilla y Sarmiento, la escritura constituye no solo un conocimiento intelectual sino una práctica física, un saber de la forma que proviene de una actividad manual. En este sentido, la representación autobiográfica acerca la tarea

⁹⁴ Para Sarmiento hay mucho que decir al respecto pero sirva de ejemplo una cita del último de sus libros publicado en vida, *Vida de Dominguito* de 1886, cuando al referirse a Franklin plantea: “se lamentó siempre de su incapacidad de poner orden en sus cosas e inversión del tiempo, que es otra de las virtudes cardinales que añadió a la moral antigua. El que esto escribe padece de la misma enfermedad, incurable ya, a punto de calcular que habrá desperdiciado dos o tres años de vida en poner orden en las páginas que escribe sin numerar las hojas de papel; y como el pensamiento va más ligero que la pluma, al pasar de una hoja a otra, se queda en el aire, o en el tintero una sílaba o una palabra, y vaya Vd. a coordinar la ilación y el sentido!” (Sarmiento 1900:214-215).

de quien escribe (o dicta moviendo las manos)⁹⁵ a la del artesano que aprende en la repetición del movimiento el saber constructivo de su objeto⁹⁶.

Estos fenómenos –los modos de conexión entre lo sensible y la razón, entre el cuerpo, el pensamiento y la escritura– están siendo observados y practicados por Mansilla en su gabinete con atención, además, a las propuestas de distintas ciencias y pseudo ciencias que circulan como discursos incrustados o modélicos, no solo en el periodismo sino también en las escritura de ficción que lee y comenta. El sueño que refiere en esa *causerie*, por ejemplo, es una cita. La memoria del texto leído se escribe en el sueño y el cuerpo del charlista es soporte físico de esa escritura:

como Bieckert en el cuento de Hoffman, suele figurárseme que me he convertido en una hoja de papel y que un aprendiz de poeta, armado de una pluma de pavo mal cortada, me desgarra en todo sentido, escribiendo en mi blanca superficie...

En la escena que mencionábamos en un comienzo, el escritor murmura en voz alta sus ideas justo antes de dormirse mientras el dedo índice “dicta” sobre la palma de la mano izquierda. Lo kinésico –menos preponderante en la escritura– recobra su importancia fundamental como determinante de la memoria. Y la mímica utilizada sintetiza en un rol la figura del que dicta y el que escribe, transformando el dictado en inscripción física. Es la percepción del cuerpo la que registra la marca de la letra aunando las posiciones que Mansilla declara como fundamentales para “su método”: hablar y oírse hablar pero dejando una huella (registro, marca). La superposición entre

⁹⁵ Podríamos discutir la definición categorial para “el que escribe” en el caso de estos dos escritores. Deberíamos utilizar el término más general de “letrados” para incluir a ambos y distinguir las distintas autopercepciones y representaciones que sobre su tarea tiene cada uno. En el caso de Sarmiento, la noción de publicista parece ser la más acertada [ver Martínez Gramuglia, Mendonça y Servelli 2012] mientras que en Mansilla, tal como se plantea en sus *causeries* del ‘90, hay un acercamiento a las formas más modernas del escritor profesional.

⁹⁶ Richard Sennett, dice en el prólogo a su obra *El artesano*, que quería exponer un argumento con el que no supo contestar a su maestra, Hanna Arendt, en su juventud, esto es: “que la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, que la cultura material importa.” (Sennet 2010:19). La conciencia material, sobre la que Sennet reflexiona en este libro, excede a la reflexión verbal. Y, dice, es una conciencia que no puede ser independiente de las cosas mismas (Sennet 2010:151). Nos interesa recuperar para la tarea escrituraria la dimensión material, artesanal, del movimiento y la disposición del cuerpo. Sobre todo para una etapa de la escritura en la que, todavía, la tecnología de la máquina de escribir no se ha instalado masivamente (Kittler 1999).

La mímica manual de Mansilla al dictar en el aire es significativa al respecto y el tipo de valoración que tanto él como Sarmiento tienen de la caligrafía se vincula con ese saber material de la práctica artesanal de la escritura.

Sennet encuentra que en la construcción de ladrillos, por ejemplo, se puede establecer una conexión particular entre artesanía y política, en el sentido de que la “presencia” del artesano deja su huella en el objeto. Aunque este “yo” no sea identificable en el trabajo anónimo del artesano, el gesto sigue sosteniendo esa presencia (Sennet 2010:169). En el caso de los autores que comentamos, que construyen su fama literaria en la identificación de su “yo”, la huella de la presencia se presume más intensa.

palabra hablada, oída y escrita es tematizada: “El hecho es que esas cinco palabras que anoche dije, se me presentan ahora en fila, si no con la euritmia de una obra de arte perfecta, en un orden que me domina, que me subyuga, que me obsedia (...)” (1997:24).

Inscripción de un día, memoria corporal más que discursiva, la lengua es también, en su murmuración, un movimiento del cuerpo: de aparato fonador, respiratorio y también digestivo. Para Iglesia y Schwartzman “Las *causeries* proponen un género adaptado al gusto local que sirve para meter de todo, como en el *Pot Pourri* de Cambaceres, pero que se estructura sobre el cuerpo, los gestos y la memoria del *causeur*” (1995:12). Dictar pasa, a través del cuerpo, a ser no sólo un encadenamiento sonoro sino un diseño espacial, como si la escritura y la voz encontraran un justo punto de intersección y, por eso, afectarían más fuertemente el recorrido mental de la memoria⁹⁷. El diseño en el plano y la ocupación en el espacio superponen gestualidad a escritura: “¿cuántas veces, ya, no han leído ustedes esto, escrito por mí: “no me propongo enseñar. Apenas, me propongo sugestionar”? Puede leerse ahora, inducir, encaminar, marcar rumbos a elegir” (1997:72).

El *yo* que escribe se describe en el procedimiento constructivo de sus charlas. Repudia los estilos estereotipados y luego, evidenciando un orden prolijo (de memoria) en su aparente desorden, llega –como si se tratara de un destino pautado en un mapa mental– al último hito que se había planteado en un principio. El texto se convierte en espacio inteligible. La escena con la que se abre la *causerie* “¿Indiscreción...? ¿Digresión...?” sitúa al narrador en su gabinete, a la medianoche, de vuelta de un encuentro con un amigo. La palabra escrita lo rodea:

Me encuentro con lo de siempre: con montículos de libros, de folletos, de diarios, de publicaciones diversas (a juzgar por lo que se imprime, la sabiduría humana debe ser inmensa), de cartas del interior y del exterior.

Me pasa con las cartas...

A esto le llaman digresión...” (1997:23)

¿Qué es lo que le pasa? Los puntos suspensivos dejan al lector esperando o imaginando. Y luego sigue la aclaración. Mansilla parece conversar consigo mismo. Le

⁹⁷ Habría que pensar los vínculos que estas representaciones espaciales de la palabra tienen en otros autores de la época, por ejemplo en Eduardo Holmberg y el diseño que la escucha de las voces dejaría en la cera del oído, tal como aparece en el relato “Filigranas de cera” de 1884. En ambos casos se trata de intertextualidades entre la lengua literaria y el discurso científico o seudocientífico. Holmberg desarrolla específicamente su obra en esa dirección, pero Mansilla también es proclive al ingreso de distintas teorías fisiológicas y cognitivas con relación a los procesos perceptivos y de pensamiento en su escritura. Sandra Gasparini define a “Filigranas de cera” como una fantasía científica que “recombina temas impregnados por el sensacionalismo de la prensa contemporánea o las posibilidades técnicas de los últimos inventos” (Gasparini 2012:134).

pasa con las cartas lo que supone también le sucederá a los lectores. Que algunas le son simpáticas y otras no. El objeto no le ofrece muchos elementos para elegir. ¿Cuáles son las cartas que más lo atraen? Las que están escritas con mejor caligrafía sobre el mejor papel.

Con observar el sobrescrito (ese pequeño texto que indica dirección o destinatario) le resulta suficiente evidencia para decidir. En este primer gesto, despliega la lectura como interpretación de marcas semióticas, como un rastreador de señales que no necesariamente conduce a una deducción lógica. Por este método indicial se acerca al riesgo; ya que no hay vínculos determinantes entre los signos exteriores y el mensaje, solo puede imaginarlos. El contenido de la carta no es, en este punto de contacto, lo más importante, el soporte y la materialidad pura de lo escrito filtran el acceso a la lectura. Seducido por “la nitidez” del trazo y el grosor del papel, Mansilla elige lo que habrá de leer y que funcionará como “su combustible mental”. Valora muy positivamente el rasgo letrado de una excelente caligrafía y vincula la belleza de la forma con la capacidad de hablar bien. Lo interesante es pensar que, según su propia representación, él no escribe demasiado, sino que es su secretario el que realiza esa tarea. Si él es quien habla mucho, ambas acciones parecen, en este caso, profundamente implicadas:

Tener buena letra, o escribir con claridad, es un deber que no lo puedo comparar sino a la conveniencia de hablar en términos inteligibles, sencillos, claros, hasta cuando de ciencia se trate, si es posible. (1997: 23)

En los años de formación del niño Lucio Victorio y su hermana Eduarda, la caligrafía fue una de las vías de acceso al conocimiento de la escritura. Su madre había coleccionado y encuadernado un conjunto de cartas, al que Mansilla llamó “Legajo de Varios”, para que sus hijos practicasen la lectura de letra manuscrita. Aprender de este modo a leer es también aprender un modo de escribir. En esa red de relaciones de las conversaciones epistolares se anticipaba el circuito de dedicatorias y el modo en que las *causeries* se gestan en la mente y la escritura del charlista: fragmentarias y como reserva de una memoria familiar extendida. En la apreciación que los niños realizan de la forma gráfica, la huella del trazo personal se asocia con la voz, y el “estilo” conversacional del que escribió la carta se visualiza en la forma caligráfica de la letra.

Mansilla escribe en *Mis Memorias*:

La señora [se refiere a su madre, Agustina Rozas] había coleccionado cientos de cartas y hecho con ellas, poniéndoles tapas de cartón, un grueso infolio. Era para que nos acostumbráramos a leer letra manuscrita de toda clase (había alguna que al mejor se la daría) y para que supiéramos qué clase de amigos tenía mi padre.

De aquel ejercicio deriva que yo sea algo ladino en trotes de caligrafía enredada. Allí, en ese enorme mamotreto, verdadero legajo de varios, aprendí yo a conocer y a querer algunos personajes, los de letra clara como el señor don Domingo de Oro. Las simpatías de mi hermana y las mías estaban en razón inversa de la mala letra de los personajes [...] Desgraciadamente del Legajo de Varios auténtico que para enseñanza de mi hermana y mía mi madre formó, sólo conservo como de tantas otras cosas, el recuerdo. No puedo, pues, anticipar un ofrecimiento. (1955:219-220)

En la particular autobiografía ficcional de Eduardo Wilde (*Aguas abajo*), esta modalidad de aprender a leer las distintas grafías manuscritas es parte de las tareas escolares a las que es sometido el niño Boris. Desde ya, también Sarmiento ha insistido en la relación productiva de una buena caligrafía y una buena escritura. Ya no dictado, escucha y escritura sino dibujo, contemplación y asociación. En ambas situaciones (la de escribirse en la mano y la de apreciar la caligrafía como indicio) lo formal constituye la matriz desde la que parte la escritura.

Oído, vista y tacto: si la explicación de la acumulación sensorial (en Mansilla) representa una posibilidad mayor de fijación en la memoria tal vez sea una señal que anticipa un cambio de sensibilidad, que hacia el nuevo siglo ya habrá solidificado en la proliferación masiva de la prensa ilustrada y también en el comienzo del entretenimiento multimedial. Como señala Adriana Rodríguez Pérsico: “Una transformación epocal requiere abrir una brecha [...]. La expectativa de lo nuevo precede siempre a la experiencia histórica” (2008:27-28). ¿Podemos pensar que este giro hacia lo visual combinado con lo sonoro sea indicio de una transformación de la sensibilidad en los lectores que incorpore lo fragmentario, lo fugaz, lo inmediato y lo próximo?.

La escritura como reescritura

El universo es un gran libro abierto á las curiosas miradas de la humanidad. Pero cuyas páginas, aunque escritas con caracteres mas claros, mas perfectos y tanjibles que las de ningún otro, ilustradas, por decirlo así, con las obras maravillosas del hombre y de Dios, no es dado á todo el mundo descifrar. (“Recuerdos de Egipto”, 2012a:346)

Cuando era un joven heredero, Mansilla cruzó el Río de la Plata en una barca rumbo a Montevideo y anotó esa experiencia en su diario. Más tarde este cruce fue narrado en sus *causeries* y aun después en sus memorias. Estos hechos son actos textuales: versiones escritas de una misma anécdota en tres coordenadas espaciotemporales distintas: 1904 en *Mis Memorias*, 1888 en *Sud-America*, 1850 en su diario privado del viaje por Asia, África y Europa.

Cuando un vigilante “le quitó la vereda”, Mansilla leyó la noticia en el periódico y escribió su versión, eso fue en la década de 1860, cuando envió el texto a Dimet; casi treinta años después volvió sobre el mismo hecho, y plegó aquel texto, citándolo y parafraseándolo en la segunda entrega de las *causeries*.

Aun cuando las definiciones autorreflexivas del *causeur* sobre “el correr de la pluma”, la inmediatez y la transcripción parecen sustentar un método compositivo basado en la improvisación, la conciencia del trabajo previo, la acumulación de material y la corrección posterior –así como la reincidencia en tópicos y la reescritura de anécdotas– es constante en la obra de Mansilla. Lo ha señalado Silvia Molloy (1996) en el caso de *Mis memorias* y su anticipación (prometida y presumiblemente preparada) por sí mismo en las entregas de *Entre-Nos*, anunciando que determinada cuestión será contada más adelante o que ya la ha escrito y publicado.

Voy, pues, entonces como anticipo a mis *Memorias* o *Recuerdos*, a contarles a ustedes en un capítulo, cuyo título no ha debido ser el del membrete, sino uno cervantesco, verbigracia: “En donde se refiere de cómo un caballero falta a su palabra de honor, lo mismo que un bellaco”, voy a contarles a ustedes, repito, que yo he hecho eso. (1963:447)

A la fluidez y naturalidad de la improvisación, el escritor añade relectura, previsibilidad y corrección. Iglesia y Schwartzman (1995) se detienen en el final de la autorreferente *causerie* “Si dicto o escribo” para consignar la fuerza de esta poética que dice: “el que no sabe borrar no sabe escribir” (1963:322).

En la segunda *causerie* publicada, “Por qué”, se anticipa que tiene “esbozado” el relato de su viaje juvenil “que compactaré, dándole todo el movimiento y colorido de un libro confidencial” más adelante. Ese tipo de proyectos aparece con frecuencia en la escritura pública de Mansilla. Son promesas hacia afuera que funcionan como recordatorios para adentro. Tanto la anticipación de títulos y dedicatorias de un tercio de las entregas que saldrán por *Sud-América*, que con pocas variantes se cumplirá en publicación efectiva, como la mención autorreferente e hipervincular de unos textos hacia otros (anteriores y pasados) exhiben un orden productivo y coherente.

Algunas reescrituras son inmediatas y funcionan como *shifters* hacia el pasado y hacia el futuro (hacia atrás y hacia adelante en la escritura). Un tema se vislumbra en una entrega del folletín, mencionándose en una versión escueta que actúa también como preaviso de lo que vendrá en la lógica dilatadora de la escritura por entregas y, rápidamente, se retoma para volver a mencionarse aquel anuncio breve. Es el caso de la anécdota del fusilamiento del caballo. Otras cuestiones tardan años en reaparecer

publicadas, con versiones más extensas, como es z de Rozas, o las escenas de lectura de un Lucio niño con su hermana Eduarda, aprendiendo a leer con las cartas compiladas por su madre y en el álbum de visitas, que complementan las menciones a la casa materna de las *causeries*. También los recuerdos de esa casa y de las calles de la ciudad rosista –que emergen incipientes en los textos del ochenta– tomarán otro protagonismo en la escritura más tardía de las memorias.

Pero no solo los recuerdos de la infancia o la juventud se vuelven a escribir y publicar. Las anécdotas militares, de la Guerra del Paraguay y de su tarea como comandante de frontera, vuelven a escribirse en las *causeries* después de haber sido ya contadas y publicadas en otros periódicos y en otros momentos (*Una excursión a los indios ranqueles* en *La Tribuna*, y las “Cartas de Ñandubay” publicadas en *El Diario*). Las remisiones a la excursión son muy frecuentes, tal el caso de “*Allons, enfants de la patrie*” cuando, relatando un sueño, se refiere a aquel otro de la fantasía imperial;

Si seré yo el candidato, pensé... Lucius Victorius Imperator, como en el sueño cesáreo de mi libro sobre los ranqueles, vibraba en mis oídos, y el golpe de estado me parecía ya menos culpable, aunque resonaban en mi conciencia refractaria el “dime... ¿y tu conciencia?” (1963:604)

O en la mención repetida a personajes como Mariano Rosas, Juan Patiño, Juan Peretti, la china Carmen y su marido, Camilo Arias y otros:

En Córdoba he hallado adhesión, cariño, hospitalidad. Y empezando por el negro, Juan Patiño y acabando por Camilo Arias, mi famoso baqueano, y por Macario Montiel y por Rufino Pereyra, mis celebres asistentes, de los cuales algo ya he dicho en estas *causeries* y en mi libro *Una excursión a los indios ranqueles* [...]. (“Perez”, 1997:47)

Cuando Mansilla escribe una máxima sobre el creciente horror al vacío en la edad adulta –“Á medida que el hombre se hace viejo, aumenta su horror por el vacío, y reconoce con más facilidad á los conocidos que desconocía.” (1889:91) – y la publica en *El diario de mi vida o sean Estudios morales*, tal vez ya intuía que iba a proyectar esa condensada propuesta en una *causerie*. O tal vez no.⁹⁸ Lo significativo es que efectivamente la escritura de las *causeries* relee la escritura de las máximas y que esa lectura constituye otra forma más de la reescritura: la que lleva de la síntesis sentenciosa a la digresión y la expansión de la charla escrita. Este procedimiento también se pone en juego con las citas de lecturas ajenas como ya hemos visto, por ejemplo, con las frases latinas o renacentistas, que detona la progresión del flujo verbal.

⁹⁸ Fueron Iglesia, Schwartzman y equipo (1995) quienes sugirieron que “Horror al vacío” desarrolla a partir de una anécdota de viaje la máxima publicada unos años antes. “Si bien este procedimiento se encuentra en otras *causeries*, en ningún caso se observa tan claramente la transformación de una máxima en narración” (1995:210).

El razonamiento aforístico de Mansilla y su incorporación en la escritura resulta funcional para la práctica de la ambivalencia que estalla en la forma digresiva de las *causeries*. “Mansilla se instala con comodidad en el género de los moralistas” pero su “toque” está en la contradicción (Contreras 2010:216-217). También a Mansilla se lo puede leer, forzando un poco el paralelismo, como Barthes (1976) sugiere con La Rochefoucauld, por citas o en su continuidad. La insistencia en determinadas obsesiones, el recorte, la síntesis y, su par opositivo, la digresión, generan por momentos el hastío de la lectura lineal que Barthes indica para la antología de máximas. En Mansilla, sin embargo, la prosa logra muchas veces fagocitar la máxima o neutralizarla en el continuum de su conversación.

En otras ocasiones, lo que se reescribe no es una anécdota en particular sino una situación reiterada, como la de las condiciones de producción del texto. En estos casos, la escritura que insiste y varía –ampliando datos, corrigiendo otros– excede el concepto de reescritura pero puede pensarse como una sobreescritura por completamiento y adición: un relato que cuenta siempre la misma escena, igual pero diferente.

El hallazgo y la reciente edición del diario de viaje por Asia y Europa junto con la selección, realizada por Sandra Contreras, de artículos publicados entre 1881 y 1883, y que incluye las “Cartas de Amambay”, aportan nuevos materiales en los que se verifica el procedimiento de la reescritura. Ratifican que “lo momentáneo” y “la ausencia de plan” conviven con una noción de obra en la que lo fragmentario cohesiona a la totalidad.⁹⁹

María Rosa Lojo y equipo han publicado en 2012 los manuscritos encontrados del diario del primer viaje de un jovencísimo Lucio V. por Egipto, India y Europa. Su escritura, aun a prueba, sin la contundencia que tendrá años después, expresa la combinación de experiencia y registro que constituye la “condición de posibilidad para que el escritor emergiera” (Lojo 2012b):

Acaso, de no haber sido visto él mismo como proveniente de una nación “salvaje” por los arrogantes europeos de Calcuta, no hubiera podido concebir su original perspectiva

⁹⁹ Sandra Contreras ha seleccionado y prologado una serie de textos en los que Mansilla escribe sobre y en viaje, incorporando al volumen, además de varias de las ya conocidas *causeries*, un grupo de cartas que hasta ahora no habían sido publicadas en libro y que habían sido enviadas y publicadas originalmente en *La Tribuna Nacional* (1881-1883) y en *El Diario* (1899-1901).

No hemos ahondado en la cuestión de los viajes en Mansilla por tratarse de la dimensión más recorrida de sus escrituras. Los análisis fundantes de David Viñas (1995), a este respecto siguen siendo una referencia indiscutida para reflexionar sobre el consumo, la sociabilidad y la política del viajero heredero y cosmopolita. Sería interesante, por ejemplo, cotejar las entradas del diario que refieren al viaje hacia Chandernagor y la serie de *causeries* que lo retoman.

reivindicadora sobre los indios argentinos, como prójimos y como sujetos culturales. Disfrazado de gaucho con grandes bigotes en una fiesta de la comunidad británica, Lucio tiene la oportunidad de ser, en carne propia, “el otro cultural” [...] El niño mimado, que se marea continuamente durante el interminable trayecto marítimo y expresa una desgarradora nostalgia por su madre, padre y hermanos, aprende a soportar los malestares físicos, mitiga el aburrimiento con la lectura y el aprendizaje del inglés, y afronta el silencio de largos meses sin una noticia de los suyos. (Lojo 2012b)

Esta posición de ser el otro observado constituirá un lugar de enunciación privilegiado para las charlas escritas. En el diario juvenil se consigna, en la entrada del 31 de diciembre de 1850, que Lucio ha concurrido a un baile “de fantasía” que ha tenido “varias particularidades dignas de contarse”. Anota que había mucho para comer y beber pero que todo el servicio era muy malo y que fue “vestido de gaucho y disfrazado completamente con un tremendo bigote” (2012a:205). Luego, escribe en el centro de la página una cuarteta burlesca a propósito del “vigote”:

¡Cuán hermoso Lucio; fuera
Sí al irte los á sacar
Cual sí cocido estuviera
No lo puedes despegar-!
Compuesto en el momento de concluirme
diverti y del tiempo de mirarme al espejo
Para acomodarlos-

El coronel Warren estuvo mui político conmigo ni siquiera me presentó á su S^{ra}. estuve hermosamente fastidiado, hasta las dos de la mañana, pues como no conocía á nadie no pude bailar -

La escena de la tertulia en Calcuta puede recuperarse en otra circunstancia: la visita a aquel salón parisino que Mansilla recupera, ya de adulto, como escenario para su exótica *pose* frente a las damas francesas. La perspectiva que interesa rescatar es esa disposición para ser visto por los otros y para asumir los atributos de la americanidad (gaucho o indio) como un disfraz posible.

Me acuerdo que fue el capitán Le Page el que en ellos me introdujo [salones del faubourg Saint-Germain], presentándome en casa de la elegante marquesa de La Grange, con cuyo nombre he dicho todo.

Aquí viene, como pedrada en ojo de boticario, contar algo; lo contaré.

La marquesa, que era *charmante* y que, indudablemente, me halló apetitoso, pues yo era a los diez y ocho años mucho más bonito que mi noble amigo Miguel Cuyar, ahora, invitóme a comer y organizó una fiesta para exhibirme, ni más ni menos que si yo hubiera sido un indio, o el hijo de algún nabab, según más tarde lo colegí, porque terminada la comida hubo recepción, y yo oía, después de las presentaciones de estilo, que *les belles dames* decían: “Comme il doit être beau avec ses plumes.”

Naturalmente, yo, al oír aquel *beau*, me pavoneaba, *je posais*, expresión que no se traduce bien, pero al mismo tiempo decía en mi interior: ¡Qué bárbaros son estos franceses! (1963:91-92)

Ambas situaciones fueron vividas en el mismo viaje, pero el diario del último tramo (Paris, Londres y Edinburgo) permanece perdido. De modo que leemos el apunte

inmediato del baile en la India y la reelaboración, treinta años después, de la visita al salón francés. En “Los siete platos de arroz con leche” el narrador ya sabe ocultar la melancolía con destreza y transformar el hermoso fastidio en gesto risueño.

Al partir hacia Montevideo en la ballenera que cruza el río, el joven Lucio Victorio mira cómo Buenos Aires se pierde de vista, esfumándose, sin saber cuándo volverá; así lo recuerdo en *Mis memorias*, preguntándose todavía, hacia el final de su vida, por qué lo habrían enviado en aquel viaje:

Buenos Aires se pierde de vista, lo veo todavía, se esfuma, desaparece, estoy rodeado de la más afligente de las soledades, la moral navegando. De este viaje sin más impresiones que las del océano en calma o agitado, con horizonte limpio o sucio y firmamento sombrío o rutilante, tengo dos enseñanzas: mi incapacidad para versificar (intenté hacer algunas estrofas, nada tan prosaico y ramplón), y que la mímica puede reemplazar la palabra, puesto que sabiendo sólo una que otra del inglés lo hacía reír, al capitán, a veces a carcajadas, traduciéndole pasajes del Quijote, en su lengua; de lo cual se deduce que eran mis gestos expresivos, y ni por asomo la frase, los que lo divertían, hasta provocar su hilaridad, y que Cicerón decía bien cuando hablaba del *quasi sermo corporis*, más eficaz en todo caso que las erres, y las ies “tan largas”, que lo hicieron desconfiar a don Estanislao López. (1955:252)

Durante varias páginas se dedica a la narración de su amorío con una vecina costurera y con una prima, dando lugar a la teoría familiar del alejamiento motivado en sus desacertadas elecciones Románticas. Explicación muy distinta a la que había ensayado en “¿Por qué?”, donde le contestaba a Pellegrini que el viaje no se había motivado en las razones que “el público de entonces le atribuyó” (esto es: la versión amorosa) sino en causas intelectuales y políticas: su “inclinación invencible por la lectura” y, en particular, su apasionada lectura del peligroso *Contrato social*. Mansilla cuenta en sus *causeries* el consejo que le habría dado su padre:

—Mi amigo, cuando uno es sobrino de don Juan Manuel de Rozas, no lee el *Contrato social*, si se ha de quedar en este país; o se va de él, si quiere leerlo con provecho. (1963:81)

Luego de escenificar esta disputa que se brinda como el motivo “verdadero” de su partida, el *causeur* presenta la excusa que se convirtió en versión pública del suceso:

Lo cierto es que después de estas escenas, todo el mundo dijo en Buenos Aires que a mí me mandaban a viajar porque yo era un muchacho con muy malas inclinaciones, refiriéndose a ciertas aventuras. (1963:81)

La afirmación, que se repite a modo de amenaza paterna cuatro veces, a lo largo de sendas entregas: “Por supuesto que tú piensas seguir viviendo en este país”, no aparece en la rememoración de 1896, pero tampoco en los apuntes del diario que llevaba un Mansilla adolescente al momento de partir. No hay ninguna referencia a los

motivos del viaje, aunque sí un tono melancólico y poco entusiasmado con la excursión oriental que está por emprender.

Varios parientes y amigos me acompañaron hasta la lancha que debía conducirme a bordo, donde llegué a las 11 1/2 – La una sería cuando el “Huma” desplegó las blancas alas y á merced del viento Nte. que le era favorable navegaba tranquilo y silencioso: solo de tiempo en tiempo se oía una voz que gritaba Three fathoms – Todos sonreían en esta flotante mansión, solo yo, permanecía triste é inmóvil, en el mismo lugar y estasiado, desde allí contemplaba, mi patria, mi país, el seno de mis afecciones – El viento susurraba suavemente, el sol brillaba sobre las azuladas aguas del manso Plata y á lo lejos, Bu^s ai^s., descollaba como elevada roca de nieve en medio del Océano. (Agosto 25 de 1850, en 2012a:123)

Hay una cuarta versión de este traslado que no hemos mencionado y que constituye el primer ejercicio de reescritura de la escena. Consiste en la transcripción manuscrita del diario a una versión “prolija”, aparentemente en octubre de 1851 (transcripción del diario apaisado al diario vertical, según las denominaciones que han definido sus editoras actuales). Aunque no realizaremos un cotejo de ambos materiales, consignamos el comienzo del diario para observar el proceso de adición que Mansilla ya practica a los diecinueve años.

Mi querido Tatita: No solo por cumplir con una recomendación de Ud. y llenar un deber, como es, pasar mis horas de ocio en algún ejercicio agradable é instructivo es que me propuse llevar un diario durante mis viajes; sino con la idea de que yo mismo tener algún día una memoria de ellas mas positiva é indeleble que la que puedo conservar en mi imaginación, cuando llegué á la edad en que las facultades intelectuales parecen debilitarse á medida que la fuerza física falta al hombre y edad en la que el recuerdo de las dulces impresiones recibidas en la juventud llenan el corazón de inefable contento y satisfacción. Mi primera idea al comenzarlo fué de enviárselo á Ud. y hoy al someterlo á su buen juicio, solo tengo el sentimiento de que no sea una cosa bastante digna de ocupar su atención; sin embargo espero Sr. que Ud será indulgente y franco con su humilde hijo, que al ocuparse de este pequeño trabajo no ha estado poseído sino de la mejor voluntad y deseo de agradar á un padre tan digno de emulación y respeto como Ud-LVM. (2012a:275-276)

El diario “apaisado” corresponde a la escritura *in situ* del viaje; la versión trasladada al cuaderno “vertical” reelabora esas notas e incorpora dos párrafos iniciales en los que le dedica la escritura a su padre. Esta primera transformación añade un formato epistolar (que también funciona como prólogo del diario) que incorpora a la intimidad del diario la interlocución de lector. La reescritura provoca (y proviene) de la expectativa de una recepción.

Otra forma de la transcripción ocurre en este primerísimo ejercicio juvenil: la copia de fragmentos de textos leídos. En la entrada del 14 de octubre se transcribe un texto en inglés que ocupará once páginas de su cuaderno.

[...] Desde entonces, comenze á registrar con cuidado algunos libros, que supuse podrian dar una solucion á mis dudas y hoi por fin encontré uno, que me satisfizo y del que he copiado lo siguiente –
Luminous apperance of the Sea [...]. (Octubre 14, en 2012a:168)

En un formato menos sintético que el que practicaré de adulto, el intertexto y el traslado a la lengua extranjera también dejan huella del uso de la cita como forma de la reescritura. Otro célebre escritor argentino retomarí, varias décadas después de la publicación de *Entre-Nos*, la poderosa costumbre de usurpar escenas previamente escritas y hacerlas proliferar en su textualidad. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, Jorge Luis Borges propone su teoría de la lectura como una forma de la escritura.

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas (Borges 1974:450)

Gerard Genette retomará esta idea en *Palimpsestos, la escritura en segundo grado* (1989) y el pensamiento filosófico contemporáneo leyó las relaciones entre escritura y lectura en Borges para generar sus propias teorías, como ha sido reiteradamente observado por la crítica. Michele Lafon (1990) sostiene, precisamente, que el principio constructivo de la obra borgeana es la reescritura e insiste en que su teoría ficcional funda las corrientes de pensamiento que leen la intertextualidad, la secundariedad y la diferencia. Y Michel Foucault reconoce en el prefacio a *Las palabras y las cosas*: “Este libro nació de un texto de Borges”.

Borges llevó adelante la reescritura como práctica compositiva y construyó una teoría desde su realización ficcional. Antes de que Julia Kristeva estableciera su exitosa categoría de intertextualidad (desarrollada a partir del lenguaje dialógico de Bajtin), los ensayos “Kafka y sus precursores” y “El escritor argentino y la tradición” sugieren, por un lado, cierta noción universalista de la cultura, pero sobre todo la inmersión inevitable del escritor en sus propias lecturas, así como la relación entre texto y contexto (vital, histórico, subjetivo y colectivo) con una relevancia cardinal en el proceso de interpretación.

En una escritura que todavía no se anima a saltar definitivamente el cerco de la autobiografía, la reescritura, las versiones, las borraduras y correcciones muestran un sistema imbricado de escritura y lectura donde la pluralidad de voces ocupa espacio (a pesar suyo tal vez) del *causeur*. La máquina lectora de cada tiempo y de cada sujeto es la que posibilita definiciones estéticas, temáticas y filosóficas. En Mansilla –como en

Borges—, la lectura reescribe la propia obra y también la ajena, que es justamente uno de los motores propiciatorios de su literatura.

El fraseo lujoso de un políglota conversador

Este libro es esencialmente criollo: la razón es muy obvia, si se tiene en cuenta la tendencia del autor, que ha sostenido más de una vez que la América latina debe crear su literatura propia, así como ha fundado sus instituciones republicanas sobre los grandes modelos norteamericanos.

Para leerlo con provecho, hay que conocer (y no muy superficialmente) el medio en que se desarrollan los personajes que en él figuran, los modismos del autor, el paisaje en que encuadra las escenas que tan pintorescamente narra, y hasta los más ligeros repliegues del terreno en que los actores se mueven y agitan.

No diremos, seguramente, de él, lo que dice Emilio Zola de *La vie parisienne*, de Blavet: que persistirá al través del tiempo y del espacio, como una momia de Egipto, pero, sí, puede decirse de *Entre-Nos* lo que decía Voltaire del *Tratado de la Prosodia*, de D'Olivet: es éste un libro que durará tanto como la lengua en que está escrito. (1963:37)

Trinidad Sbarbi Osuna advierte a los lectores sobre la condición local y contingente de la escritura de Mansilla. En qué consiste esa lengua criolla que define, en *esencia*, al libro. Durará tanto como la lengua en que está escrito, dice. ¿Pero cuál es y cómo se construye esa lengua escrita? El mismo período que ha sido caracterizado como de ampliación del público lector coincide con una intensa modificación en los modos de la lengua hablada y escrita en Buenos Aires. Este cambio no se dará, evidentemente, como ocurrencia súbita pero las *causeries* atestiguan y protagonizan parte de ese proceso, aportando a la consolidación de una de las vertientes cultas de lo que los lingüistas acuerdan en llamar hoy “el español rioplatense”.¹⁰⁰

Mansilla relata, en una escena de la *causerie* “Baccará”, aquello a lo que su secretario se opondría hipotéticamente y que no querría escribir. La enumeración es rica para revisar qué es lo que está incorporando a nivel léxico en las *causeries*:

Pero como mi secretario me merece mucha consideración, aprecio y cariño, siendo hombre leído y escrito, que sabe cuasi tanto como yo, tengo que atenderlo, que contestarle y que satisfacerlo, o me expongo a que, como alguna otra vez, se me rebele

¹⁰⁰ Los textos literarios canónicos, explican Angela Di Tullio y Rolf Kailuweit (2011), son el punto de referencia en que los hablantes reconocen un saber colectivo sobre su lengua. Lo que intriga tanto a los lingüistas como a los estudiosos de la literatura es el hecho de que en muchos casos (entre ellos el rioplatense) en ciertos momentos históricos los textos literarios discrepan de la norma establecida y se alejan de giros y formas esperables para lo escrito.

Para Di Tullio y Kailuweit, en el habla cotidiana entre personas que utilizan la misma variedad, sus formas discursivas se producen más o menos inconscientemente. Otra cosa sucede cuando el escritor intenta “reproducir esa manera de hablar”. Esta tarea “reflexiona y enriquece con fines comunicativos complejos los elementos orales que incluye en su obra”. Por eso, afirman, en el caso rioplatense “no se trata solo de una ficción de oralidad sino de una concepción de lengua literaria basada en la oralidad cotidiana que rompe con las tradiciones normativas. Para la formación del habla culta rioplatense este proceso de mediatización, y especialmente de literarización, nos parece imprescindible”. (2011:12)

y me diga con énfasis autoritario: eso no lo escribo yo, no es castizo, no es gramatical, no es un americanismo, no es un neologismo, no es un modismo, es sencillamente (vean ustedes qué hombre mi secretario) un barbarismo; una cosa que no tiene pies ni cabeza. (1963:454)

A pesar de que juegue con la negación del secretario, su escritura efectivamente incorpora lo mencionado en la potencial queja: americanismos, argentinismos, formas populares y hasta algún neologismo, mezclado todo eso con palabras y frases en francés, italiano, portugués, latín, y, en alguna ocasión, gallego. Su llamado a las “formas americanas” de la escritura y de la conversación son constantes. Las aclaraciones: “en criollo”, “como decimos en América”, o “no como en España” acompañan palabras y expresiones.¹⁰¹

Claire Blanche Benveniste cita a Luis Fernando Lara (1997) para explicar “que la escritura desempeña un papel fundante en el proceso de estabilizar la lengua materna y para lograr su anclaje en la historia”, y acota que “gran parte de las filiaciones culturales debidas a la lengua provienen de la escritura”. (2002:29) Para Mansilla, contar a su manera es decir en lo escrito la lengua que comparte con sus lectores:

Yo escribo, pues, para mi público argentino y me importa un bledo que los críticos del orbe entero encuentren que lo que voy diciendo es *plat*, como dicen los franceses – trivial, común, como se dice en la lengua que nosotros hablamos, lengua que yo escribo, como ustedes ven, de propósito deliberado a la americana. (“En Venecia”, 1963:471)

Este fragmento ilustra el movimiento del *causeur*: su lengua americana es, antes que nada, un modo de la charla. En su conformación pesa más el fraseo largo, lleno de parentéticas y aclaraciones, que la incorporación o no de ciertos términos acriollados. De hecho, como podemos ver, Mansilla apela al francés *plat* para explicar su desacuerdo, y rápidamente lo traduce “en la lengua que nosotros hablamos, que yo escribo”. Escribir como se habla implica reconocer esa lengua propia que no pretende ser representativa sino compartida con su audiencia, y manejar una sintaxis textual desacartonada, que utiliza todos los recursos que tiene a mano para producir en lo escrito la prosodia más caótica de la oralidad. La mayor virtud de esta habla, dice Borello, es mantenerse en ese delicado tono medio que era el de sus iguales, que sabían el significado de ciertos guiños y reían o se irritaban por las mismas razones (1974:104).

¹⁰¹ Norma Carricaburo (2010) ha listado algunas de estos términos “a la americana” que sirven de ejemplo: *afilarse* (por disponerse), *agachada*, *aguaitar* (por esperar), *conchabo*, *chingarse*, *chocho* (por encantado, contento), *chuparse* (por embriagarse), *entrevero*, *flete*, *fumar* (por robar), *gatear* (por manosear a una mujer), *guarango*, *marchanta*, *parador*, (*hacer*) *pata ancha*, *pava* (recipiente metálico con pico), *petiso* (por animal de poca alzada), *pierna* (por jugador), *pilcha* y *pilchar* (por robar), *pisantes*, *pisaverde*, *pispear*, *punguista*, *quemao* (por chamizo, palabra de la cual en América se han derivado, sostiene Mansilla, *chamical* y *chamico*), *talentudo*, *tamangos*, *yapa*, *yerra*.

Lo extranjero, lo campero, las frases hechas, la pregunta, la apelación directa, las largas parrafadas alternadas con oraciones breves, la profusión de puntos y la bajada de tono de las estructuras parentéticas (sean estas indicadas con comas, paréntesis, guiones o párrafos enteros de digresión) son algunas de las características de esta escritura variada y polifónica. Escribe Mansilla en la causerie “En chata”

sin duda porque no me adula o porque no es letrada, me ha observado que hay en todo lo que yo escribo un defecto capital. Muchos textos y citas, muchos cuentos y refranes. Y debe ser cierto. (1963:354)

Esa escritura medida e íntima, que comparte con el público de *Sud-América*, no le impide ocupar un papel más didáctico al traducir ciertas expresiones, o discutir la necesidad de un proceso colectivo de lengua y literatura nacional. La preocupación por la literatura propia aparece en la carta-prólogo que acompaña la edición del cuarto volumen de *Entre-Nos*, firmada por José Tarnassi. Toda la carta se dedica a explicar la relación entre historia y literatura y la necesidad de que haya en los pueblos, una “literatura nacional”.

[...] porque este país merece y exige una literatura suya, propia, que lo distinga como él mismo se distingue por su modo de ser, de la vieja España, de las viejas tierras de la Europa latina, donde todas las cosas exteriores, sobre las cuales se modela el pensamiento, campiñas y ciudades, trabajo y pueblo, no son ni pueden ser como aquí se presentan. (1963:422)

La carta-prólogo enumera algunos de los elementos que ya habían “descubierto” los románticos del ‘37 como hitos fundacionales desde los cuales construir una cultura. La *campaña* en su vastedad, dice, espera ahora “el abrazo del trabajo humano”, no necesita las incursiones de intrépidos viajeros o el escape de cautivas, sino “el progreso con sus máquinas, la ciencia con su potente ayuda, a fecundar la tierra”. En el análisis contextual que realiza la mirada extranjera del autor de la carta (es italiano) aparece, también, una nueva conformación poblacional que renueva la necesidad de establecer una literatura vernácula. Recordemos, por un momento, lo que ha sido dicho tantas veces: que el fomento de la inmigración y el proyecto educativo formaron parte de la estrategia modernizadora de la élite liberal y que, en menos de treinta años (de 1880 a 1910), las políticas públicas redujeron el analfabetismo a menos del cuatro por ciento (Prieto 1998). Tarnassi se está refiriendo a ese proceso de asimilación de las grandes masas inmigratorias a la cultura local.

Y este pueblo diverso se une y se aglomera en un mismo sentimiento indómito e inquieto, mirando el porvenir: y en este inmenso crisol –donde de la portentosa combinación de las gentes latinas debe nacer a la tierra una nueva raza de hombres fuertes– crece y se prepara una nueva civilización y una nueva cultura. (1963:421)

En este punto, el entusiasta observador externo no parece referirse de manera específica a la escritura de Mansilla, ni coincidir exactamente con la percepción que éste tiene respecto de la inmigración, pero expresa un clima de época en el que, todavía, la élite gubernamental podía asociar la idea de progreso al crecimiento e integración “de una nueva raza”. En el nuevo siglo –un año después de que el senado sancionara la ley de residencia–, Mansilla ya no tendrá una mirada positiva frente a “este inmenso crisol”. Lo que no llegó a incorporar su prosa fue la nueva mezcla que estaba generando el contacto con las lenguas inmigratorias, a la que respondió en su ancianidad con menos apertura y con una restringida mirada de clase. En sus *Memorias*, refiere, melancólico, a “aquellos viejos tiempos que se pierden” en función del progreso material, y se manifiesta preocupado frente a la mezcla lingüística que *putre* la lengua.¹⁰²

La actitud de la élite letrada frente a las lenguas extranjeras presenta entonces una posición dual que discrimina entre un cosmopolitismo legítimo y un cosmopolitismo babélico (Sarlo 1997:275). No es lo mismo citar al Dante que pregonar los productos que se ofrecen por la calle en un altisonante italiano. La prevención hacia el avance de la inmigración se transformaría en muchos casos, hacia el novecientos, en un rechazo explícito y xenófobo frente al (ilegitimizado) poliglotismo rioplatense. Cuando el *causeur* se dirige a los jóvenes de su clase, “mucho más hombreros de lo que parecen”, para quejarse de su falta de entusiasmo y su temprano escepticismo, asume que ellos mascullan su hastío, naturalmente, en francés: “Pero de veras que me entristece un poco verlos ya a ustedes murmurando con labio escéptico: *tout passe, tout casse, tout lasse*” (1693:574).¹⁰³ Esos lectores jóvenes son lo que Beatriz Sarlo ha llamado “políglotas argentinos” o “buenos políglotas”, es decir argentinos que tienen el

¹⁰² La melancolía de Mansilla se acerca al *lamento de Cané* (Terán 2008) y se hace más fuerte hacia el final de su vida. En 1907 escribirá *Un país sin ciudadanos* donde el yo es hablado por el miedo a la confusión y a la mezcla. En *Mis memorias* (escritas fragmentariamente durante su vida adulta pero sistematizadas y publicadas en París en 1904) esta conjura es más sutil, sin la fuerza que tiene en *Cané*, pero con insistente presencia a partir del armado (auto y biográfico): la patrimonialización de un territorio. Ya no se trata solamente del uso del pronombre personal en plural del *Entre-Nos*, sino de la justificación y exhibición del posesivo: nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestro país. “Se transforma tanto nuestra tierra Argentina, que tanto cambia su fisonomía moral y su figura física, como el aspecto de sus vastas comarcas en todas direcciones. / El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta; en una palabra, nos cambian la lengua, que se pudre, como diría Bermúdez de Castro, el país” (Mansilla 1955:65).

La relación entre memoria, catastro y patrimonio en los recuerdos de Mansilla es el eje de la lectura realizada en un artículo anterior: “La memoria como inventario” (Mendonça 2014b).

¹⁰³ Estos *hombrecitos* podrían haber sido primos mayores de la niña Victoria Ocampo, que nacería ese año y que en 1931 confesaría, en *Sur*, que desde su infancia y durante muchos años no había podido evitar pensar íntimamente en francés. “Ella, que sería la gran organizadora de un sistema de traducciones durante las décadas siguientes, escribe en francés y hace traducir sus textos al español” (Sarlo 1997:281).

español del Río de la Plata como lengua materna y alternan cómodamente con otras lenguas europeas. Ese será su resguardo contra la confusión de las lenguas inmigratorias, seguridad nativa sobre la que construyen una heterogeneidad valorada (Sarlo 1997:239).

Cuando Sarlo analiza la relación de Victoria Ocampo con la lengua francesa apela a su naturalidad (de cuna) con el español como reaseguro para poder usufructuar esa “buena heterogeneidad” políglota. Como descendiente de la élite criolla, Ocampo expone una relación desprejuiciada con las lenguas europeas similar a la que exhibe Mansilla: “la biografía social e intelectual pone el marco dentro del cual se establece la legitimidad de una lengua” (Sarlo 1997:190). Este refinamiento en la alternancia idiomática se combina, en Mansilla, con la exhibición de saberes y decires camperos y de un español algo antiguo, herencia de su tradición familiar patricia. A diferencia de lo que cuenta Victoria Ocampo sobre su infancia, Mansilla piensa y escribe en español:

[...] no hay nación que yo ame más que la España ni lengua que me guste más que la española; porque es tan clara y tan precisa como la lengua inglesa, y tan armoniosa y tan bella como el mismo italiano. La primera vez que yo dije "te amo" fue en esta lengua. (1963:485)

Por eso, escribe Mansilla, la inclusión de términos extranjeros debe hacerse cuando no haya palabra nacional para definir la idea que se quiere expresar:

[...] si tenemos dos palabras *papel* y *rol*, y [...] si *rol* significa en francés lo que no significa en español, hacemos mal en dejarnos supeditar por los franceses, diciendo, para ser más claro: "ha representado su rol muy bien", en vez de su *papel*. Porque esto es exactamente lo mismo que si los franceses, dejándose supeditar por los españoles, dijeran: “il a très-bien REPRÉSENTÉ SON RAPIER”. (1963:480)

La forma de incorporación de las lenguas extranjeras no altera la estructura gramatical de la oración. Más bien, Mansilla tiende a la cita de locuciones (de otros autores o del *saber oral*) y a las inclusiones lexicales o calcos¹⁰⁴. Son abundantes los adjetivos en inglés y francés en medio de frases en español, así como las fórmulas de tratamiento, o de apertura y cierre del formato epistolar. Intentar un catálogo lexical sería tedioso e improductivo: las incrustaciones ocurren a cada paso aunque se

¹⁰⁴ Paula Bellot de Velázquez (1986) analiza, entre otros casos, el uso de palabra *espíritu* o la expresión *tener espíritu*, en su significado de ingenio o agudeza, como *calco* de la palabra francesa *esprit* y, metafóricamente, como una definición del tono general de las *causeries*. Algunos ejemplos que selecciona son: “Era bella [sobre madre], tenía espíritu” (1963:42); la tentación de ser espirituales (1963:59); La gente más espiritual se embriaga con su propia charla (1963:629). Y para la aparición de la palabra francesa: “es valor entendido que humor no es para nosotros ni la farsa grosera, ni la caricatura, ni el *esprit* superficial, ni la amarga ironía” (1963:576–77); “llevándose los honores del *esprit* mi colega Luro” (p. 552). Para cotejar otros calcos, sobre todo en frases o fragmentos de frases, ver el estudio citado.

mantienen, como decíamos, en un nivel superficial. El mismo Mansilla aclara, como parte de su polémica con Vicente Quesada y los puristas, que

La verdad es, y aquí entre nos podemos confesarlo, que a todos los que escribimos nos gusta ser puristas; si no por la selección de las palabras, incuestionablemente por la selección gramatical, y que si no damos en bola no es por falta de ganas [...]. (1963:485)

El cambio prosódico y la mezcla visual-sonora que produce la inserción de frases y palabras extranjeras distinguen al charlista, políglota y ecléctico, mientras actúan como formas de evitar la monotonía y el aburrimiento:

Y si es cierto lo que dice el crítico francés que *tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*, es necesario que me apresure, que entre de rondón en la segunda parte, trasportándolo de improviso al lector [...]. (“¿Por qué?”, 1963:52)

Como suele suceder en las *causeries*, la voz que narra deglute todo elemento discursivo, procesándolo en una intrincada trama intertextual. En este caso, la cita de Voltaire –“todos los géneros son buenos excepto el género tedioso”–, no incluye ninguna aclaración, posibilitando tanto la identificación como el rechazo del público lector. Quienes compartan la competencia lingüística y cultural con él podrán decodificar (asignar la referencia y traducir) el significado total de la frase.¹⁰⁵ Al respecto, Silvia Molloy señala la situación periférica de la que parten los escritores hispanoamericanos en el siglo XIX:

[...] el saqueo del archivo europeo afecta a todos los géneros en Hispanoamérica [...]. Estas formas de organizar la realidad por la escritura, que pretenden no obedecer a estructuras preconcebidas, también dependen de una prefiguración textual (aun cuando no escrita). Dependencia, en este caso, no significa estricta observancia del modelo o una forma servil de *imitatio*, sino referencia a una combinación, a menudo incongruente, de textos posibles que sirven al escritor de impulso literario y le permiten proyectarse al vacío de la escritura, aun cuando esa escritura concierne directamente al yo. (Molloy 1996:27)

Su método de incorporación de frases trasunta un modo de leer y de acumular conocimiento que procede por acopio, superposición y hasta plagio; y que abunda en las formas fijas de la lengua (o de varias lenguas): proverbios, frases hechas, citas consagradas, refranes populares.¹⁰⁶

¹⁰⁵ La asumida impostura políglota del *causeur* no evita que su modo de citar incurra en lo que el mismo Mansilla atribuye a Sarmiento: ser un adivino de epígrafes. La cita en cuestión parece haber sido incorporada a una vulgata que reproduce de un modo general y aforístico fragmentos de lo escrito. Hoy forma parte de algunos diccionarios de frases proverbiales, sin asignación de autoría. Voltaire utiliza esa expresión dos veces: una en carta a Horace Walpole el 15 de julio 1768 y otra en el prefacio a *El hijo pródigo*.

¹⁰⁶ Un caso todavía más extremo de escritura polifónica a partir del uso de frases hechas, lugares comunes y refranes es el que realiza Cambaceres en *Potpourri*. Schwartzman ha analizado la escritura heterogénea de la novela proponiendo que la acumulación exagerada de proverbios y decires lleva a un

Un pensamiento, dice el sabio, pertenece al que ha podido concebirlo, y al que sabe colocarlo bien, en su lugar. El empleo de las ideas prestadas, lo denota al principio una cierta *desmaña*; pero, así que hemos aprendido a servirnos de ellas, adiestrándonos, se hacen nuestras.

Toda originalidad es, pues, relativa.

Todo pensador es, pues, retrospectivo. (“El famoso fusilamiento del caballo” 1963:128)

Mansilla exhibe modelos en sus lecturas predilectas y los inserta en la escritura para provocar desde allí narraciones, comentarios o impugnaciones. “Yo he leído tanto y tantas cosas buenas y malas, de cuanto Dios creó, en una diversidad de lenguas vivas y muertas (ninguna sé a derechas, de suerte que no es difícil que haya entendido mal), que a veces, cuando quiero citar, me embrollo.” (“Autores, astrónomos y libros para la exportación”). El devenir de sus lecturas avanza por acumulación y síntesis; y la escritura por incrustación y expansión de esas cápsulas comprimidas de conocimiento oído o leído. Mansilla lee y extracta condensaciones en forma de sentencias o máximas. Lo explica al relatar su viaje por el Paraná, acompañado por el negro Maceio, en la deliciosa *causerie* “En chata”:

Yo había escrito días antes en el blanco de la carátula de mi Platón (tengo la manía de condensar en forma de sentencia, para mi uso, el fruto bueno o malo de mis meditaciones, en vez de llevar un diario, discurriendo alternativamente sobre geología, sobre la generación de nuestros conocimientos y otras yerbas) algunos *pensamientos*, que así se llaman las sentencias cortas, por mal pensadas que sean y peor formuladas que estén. (1963:361)

Lee y selecciona, elige frases que apunta en su vademécum de citas (otra forma del diario) y organiza su exposición formal a partir de lo hecho para conseguir la articulación de lo nuevo: “veremos si tengo un poco de eso en que Joubert dice que consiste el estilo, que es en darle cuerpo y configuración al pensamiento, por la frase” (“Por qué” 1963:66). Los apuntes y las notas se retoman en la escritura de las *causeries*, en ocasiones sin demasiado procesamiento –como en “Apuntes de mi cartera de viaje”–, y en la reescritura continua de sus recuerdos. Su vida de lector va dejando huella en esas recopilaciones que luego saldrán a relucir en el momento que sea necesario en la charla escrita.¹⁰⁷ Con estos y otros *pensamientos* Mansilla arma *El diario de mi vida o sean Estudios morales*, una compilación de aforismos y pequeños textos publicada en 1888.

“estado de implosión lingüística” (Schvartzman 2014:130). Indica, siguiendo el análisis realizado por Marta Cisneros (2000), que el texto utiliza casi mil trescientas estructuras fijas de la lengua.

¹⁰⁷ Una forma extrema de esa acción extractiva, que sintetiza los textos leídos en fórmulas sentenciosas, es la que Mansilla ejerce sobre sus propias *causeries* en la escritura del índice analítico. Schvartzman ha insistido, en sus clases de Literatura Argentina, que la lectura continuada de esas escuetas remisiones reorganiza un texto nuevo con una lógica independiente y microscópica de lo que sucede en la expansión conversada de las *causeries*. Este índice personalísimo subraya detalles y despliega un recorrido interpretativo del *Entre-Nos* que pone en el centro, otra vez, al causeur. La entrada más copiosa de este inventario es, como era de esperarse, “Mansilla, Lucio Victorio”.

“El género del diario y el aforismo –dice Luis Gusmán en su “Introducción” a *El diario de mi vida*– se tienden sobre un hilo delgado que un autor puede fácilmente atravesar si predomina la impronta del Yo” (Gusmán 1998:XIV). Nos hemos referido a la expansión de estas sentencias como germen de la escritura pero nos interesa observar de un modo más general la lógica del aforismo como parte sustancial del armado digresivo en las *causeries*.

El gusto por la inclusión de citas o máximas no implica un deseo de brevedad, sino un modo de producir la expansión digresiva. Coinciden, en las *causeries*, la importancia de la frase compleja con el uso del tono axiomático. En “Cinco minutos inverosímiles en la sala de Federico de la Barra”, la brevedad se explica –críticamente– como rasgo de incipiente modernidad:

[...] en el siglo de la electricidad y del vapor, el estilo analítico tiene que cederle el paso al estilo sintético, reconociendo sus fueros y prerrogativas.

Siguiendo como vamos, pronto escribiremos con monogramas, y si el rubro no es comprensivo como un resumen, nadie leerá la disertación.

Time is money.

La frase anda de capa caída, los escritores más hábiles son los que dicen y hacen entender el mayor número de cosas útiles con el menor número posible de palabras, y no tardaremos en ver que los oradores más influyentes son los que hablan menos y se mueven más.

Con efecto, si el tiempo es dinero y el silencio es oro, la palabra no es más que un compromiso o una indiscreción, que el buen Sancho Panza de balde no decía “en boca cerrada no entran moscas.

Señores y señoras, ustedes me conocen.

Querer que escriba sin el consabido condimento de citas y epígrafes, es pedir peras al olmo.

Yo ando siempre con mi bagaje a cuestas y no puedo con mi genio.

Donde me detengo, lo exhibo. (1963:406)

A través de los aforismos, las citas y las frases hechas “no hay dudas de que Mansilla practicaba el género de la miniatura”, establece Gusmán, y de ese modo “una verdad general se nos vuelve particularmente íntima” (1998:XV). Esas miniaturas se acumulan a lo largo de los años y se transforman en un modo verbal de la colección. Amante propone emparentar el epígrafe al *souvenir*, en tanto “objeto que recuerda un lugar por donde se ha pasado y del que se conserva un fragmento” (Amante 2010:563). La calidad objetual, que Amante toma de la lectura de Stewart (2003), implica la reducción del espacio transitado a una dimensión portable, coincidiendo así con la interpretación de Gusmán al considerar la lectura y la escritura de máximas dentro del

“género de la miniatura”. Entendida de este modo, toda la cultura universal puede reducirse, mediante la miniaturización de la cita, dentro de un inventario personal.¹⁰⁸

Ruth Finnegan revisa la historia de las compilaciones de citas en su libro *Why do we quot. The Culture and History of Quotations* y confirma que se trata de una antiquísima tradición que excede a la cultura occidental. En todas las épocas, recuerda Finnegan, parece haber surgido el impulso de señalar palabras distintivas de otras personas y almacenarlas en depósitos verbales.¹⁰⁹ Mansilla no permaneció ajeno a esa avidez, ni como lector ni como escritor.

Los refraneros populares y las formas fijas de la lengua funcionan como resguardos de memoria colectiva y oral, pero las citas firmadas de autores, en el universo escrito, requieren la copia, compilación y guarda. “¿O acaso no sucede con las verdades –escribe Mansilla– lo mismo que con las preocupaciones? Repetidas y repetidas acaban por imponerse” (1963:565). Es justamente a través de la insistente repetición como ciertos fragmentos de discurso acceden a la categoría de cita valiosa. Las antologías de frases se han acumulado y difundido en colecciones, en distintas lenguas, a través de los siglos, y han servido a múltiples propósitos a través de sus diversas transformaciones. Pero toda colección de citas contiene un fin principal: atesorar palabras bajo la forma autorizada de las firmas prestigiosas o de la tradición. Ese *tesoro* permite la preservación pero también el control, la circulación y el uso de esos fragmentos en el presente. Como en toda forma de acumulación, no todos los sujetos o usuarios de una lengua pueden acceder o controlar estas riquezas. (Finnegan 2011:150).

¹⁰⁸ Stewart define la escritura en los libros-miniatura como una micrografía que experimenta con los límites de la habilidad corporal. El carácter artesanal del libro miniatura enfatiza su lugar como objeto, “y más específicamente como el objeto de una persona, como amuleto o talismán” (2003:41). En el caso del género retrato, las miniaturas pueden funcionar tanto como amuleto o como *souvenir*. El *souvenir* es, por definición, siempre incompleto. Funciona metonímicamente como relación con su lugar de procedencia original.

¹⁰⁹ Finnegan señala que el corpus de formas escritas más antiguo que se conoce es una colección de citas. Escritas en tabletas en la antigua Mesopotamia, habrían sido grabadas tres mil años antes de Cristo. Fueron utilizadas en la educación hacia el segundo milenio a. C., cuando el sumerio se transformó en una lengua educativa y dejó de utilizarse en la comunicación oral. Estos textos escritos servían como modelo para los ejercicios de los escribas (Finnegan 2011:147).

Ha habido muchas colecciones de citas escritas desde la antigüedad en China, entre ellos el corpus monumental del Taoísmo y el Confucionismo. En India se han encontrado cientos de colecciones de máximas y citas literarias en sánscrito, y del mismo modo en Mongolia, Sri Lanka, Burma y Java, por ejemplo. Ha habido colecciones arábigas, tradiciones antiguas en Egipto, y, como es más sabido, en la Biblia Hebrea y el judaísmo más remoto. Estas antologías no se limitaron a Europa occidental, también florecieron en las literaturas bizantina y eslava. La extensión y distribución de las colecciones de citas es llamativa y algunas han perdurado a través de los siglos y existen de alguna forma u otra en el presente. (Finnegan 2011:149).

Es esperable que Mansilla recurra a las itálicas o a las comillas para las palabras extranjeras (alterna asistemáticamente unas u otras, aunque en general la palabra aislada lleva itálicas y el criterio varía más para las frases), manteniendo su naturaleza de objeto encapsulado, miniatura distinguida que sostiene su identidad más allá del sintagma en que se aloja.

No sé cuál será la opinión de ustedes; pero sí sé que por recursos del arte, aquí digo, hoy por hoy, basta, omitiendo el consabido “continuará” o “hasta la vista”, que me parece muy *cursi*, como dicen en Andalucía, o muy *guarango*, como decimos aquí. Es más elegante, me parece, acabar a la francesa, diciendo: *Sans adieu*. A mí me gustan las elipsis. ¿Y a ustedes? Cada lengua tiene su gracia peculiar para estas cosas, y un inglés, por ejemplo, no puede acabar si ha de decir, *let us finish* tan bien y tan redondamente como un español o como un francés, porque “acabemos” es más breve y *finissons* lo mismo, y más sonoro todavía. (“En Chandernagor”, 1963:640)

La escritura de lo extranjero es un modo (decorativo) de lo accesorio en el discurso. Claro que, en Mansilla, lo accesorio es principal. La variación es a la vez cultural, sonora, semántica y tipográfica y, aunque resulte paradójico, simultáneamente esencial y prescindible. Por eso nos animamos a afirmar que sus charlas, ricas en exhibición idiomática, podrían leerse aun en el desconocimiento de las lenguas extranjeras utilizadas. La estructura sólida en la que se basa la argumentación vuelve una y otra vez a la explicación en español. Cuando la traducción directa no existe, el ir y venir de la charla soporta la lectura salteada de la incrustación. En “Post–data. Al Señor Doctor Don Julián de Campo” Mansilla ofrece un resumen glosado de una novela inglesa recientemente recibida¹¹⁰ y revela cuál es la idea que tiene sobre la capacidad lectora de su público:

“Tendremos, no hay remedio me parece, que ocuparnos [...] de la novela *Guilderoy*, aunque más no sea que para evitarles a ustedes el trabajo de leerla mal traducida. Digo esto, porque sospecho que un buen número de ustedes sólo sabe bastante inglés para leer *The Standard*, adivinando, con tanta más facilidad, cuanto que no está escrito en inglés, sino en irlandés, idioma que, a estar a la regla de interpretación étnica y arqueológica de los Mulhall, debe tener muchísimo del español, salvo jota más o menos.” (1963:544)¹¹¹

¹¹⁰ Mansilla es un lector actualizado y voraz. La novela de Ouida, seudónimo de la escritora inglesa Marie Louise Ramé, fue reseñada también por Oscar Wilde quien califica a la autora como “la última Romantica” (Wilde 1969:142-144).

¹¹¹ Es muy interesante el criterio libre con el que Mansilla realiza sus propias traducciones, en el final de “Juan Patiño” observamos un ejemplo divertido: “Pero qué, tiempo perdido, Shakespeare ha dicho: *Man is like a cat that always makes a dirt in the same place*, lo que traducido pulcramente quiere decir: que el hombre es persistente, en lo malo, como el gato.” (1963:150).

Sobre la traducción de clásicos al español, Mansilla corrige y coteja varias versiones contemporáneas de la *Divina comedia*, en especial las realizadas por el general Mitre y el general Pezuela pero comparadas también con fragmentos traducidos por Groussac y otros. Luego de dedicarse casi toda la charla a cuestionar y comparar analíticamente las traducciones, cierra el asunto afirmando que se

La esencia criolla de las *causeries* es la combinación suntuosa y, por momentos nostálgica, de elementos heterogéneos. Los distintos modos de la apropiación de lenguas y culturas contribuyen a la exhibición espectacular del yo y su identidad mixturada:

¡Cuán cierto es, lo que dicen en España!: “no hay mal que dure cien años”, ni... corazón que lo aguante –o, como dicen nuestros paisanos: “no hay huasca que no se ablande, ni tiento que no se corte”, refrán que a mí me gusta más que el de nuestros abuelos. Al fin y al cabo si ustedes le meten pluma, yo no soy, como habría dicho Rivadavia, más que: “un gaucho con camisa almidonada”. Un producto híbrido de nuestra cultura que, por lo visto, se va en puro vicio... de palabras. (“Mi biblioteca en venta”, 1966:93).

Estropear la lengua

El arte de hablar o de escribir consiste en la naturalidad; el que dice exactamente lo que piensa, es un literato; desgraciadamente se llega a la tumba sin haber alcanzado, de un modo absoluto, esa forma.
Eduardo Wilde, *Aguas abajo*

La langue est l'arme la plus sûre pour établir une domination durable et les grands écrivains sont des vrais conquérants.

Lucio V. Mansilla, epígrafe a “Académicos de número, honorarios, correspondientes y electos”

Como suele suceder en este género híbrido que reinventa Mansilla, en una misma *causerie* los temas se suceden e intersectan unos a otros. En “Soñando” (1997: 69–71), texto en el que observamos su reflexión sobre los procesos mentales, Mansilla se defiende de un artículo que le han enviado criticando su forma de escribir. Argumenta contra las objeciones que ha recibido, sin terminar de explicar (y mucho menos citar) exactamente cuáles son. Es un procedimiento que ha repetido en otras ocasiones y que consiste en retacearle espacio al que intenta iniciar una polémica, minimizando su importancia y manejando un alto nivel de ironía (se refiere al autor del artículo como “el crítico de Córdoba”). Pero contestarle le permite volver a exponer las premisas de su poética y, de un modo elocuente, explayarse respecto de la lengua con la que elige escribir. Citamos del texto varios párrafos:

Sin duda que el *respeto de la lengua* (que se dice que estropeo aunque yo no diga poner ‘en’ sino ‘por’ los cuernos de la luna) es *casi la moral*. Podría replicar que los grandes escritores no han respetado mucho que digamos la *moral*; al contrario, “algunas veces la han dejado mal parada”.

[...]

Mientras tanto –y siendo americano como soy, y argentino por añadidura–, hablo y escribo en mi lengua americana, como Franklin, como Bancroft, como Webster, para

resiste a creer “que nuevas traducciones de Dante marquen [...] progreso alguno en la literatura americana, ni que enseñen jota, por más *arcaísmos* que contengan como novedad” (1963:353).

sólo hablar de los del Norte, que gravitan más que los del Sud, que no escribieron con arreglo a las prescripciones de Oxford y de Cambridge.

Y esto no quiere decir que desconozca, mucho menos que repudie, las grandiosas tradiciones de la madre patria, que así como alguna vez vio que el sol no se ponía en sus dominios, así también tiene lo que nosotros no tenemos aún: una literatura hecha, peculiar y propia, aunque tengamos algunos escritores distinguidos de incuestionable mérito.

[...]

En cuanto a mi género, que es nuevo aquí –sin que por eso alardee de que tenga novedad–, ustedes dirán si otros han conversado a mi manera antes que yo.

Vamos llegando, y el caso es cómico. Repito, antes de proseguir, que hasta ahora se me ha ocurrido ser original. Siempre he dicho que, en literatura, ser como todo el mundo es ser representativo. (1997:71)¹¹²

Mansilla sugiere que “escritura a la americana” surge desde la ruptura con la supuesta norma ibérica. La búsqueda de identidad requiere asumir el lugar de la incorrección y arriesgarse a estropear la lengua. *Faltarle el respeto* a la idea de purismo idiomático –a la separación entre la lengua escrita literaria y las prácticas lingüísticas habituales del Buenos Aires culto de la época– es punto de partida para conversar por escrito de un modo personal.

yo les diría [...] a los autores, que no se desalienten con la crítica [...], a los autores que sintiendo como argentinos, [...] escriben a la española, que escriban más a la americana. (“En discordia”, 1997:80-81).

Rodolfo Borello (1974) reconoce la persistencia de esta sensación de inadecuación en la literatura nacional hasta mediados del siglo veinte. En la Argentina, dice, la relación lengua/habla presenta un desajuste entre el uso habitual y extendido en grupos mayoritarios de hablantes (incluyendo a las clases más cultas y acomodadas) y las formas reconocidas por gramáticas e instituciones educativas.¹¹³ Esta situación podría describirse “como una permanente oposición entre el uso y la norma; entre las costumbres y la ley que las regla” (Borello 1974:12). El escritor trabaja su materia escrita con la lengua que superpone usos, normativas y acervo acumulado de la lengua literaria escrita. Esa tradición, en las escrituras de fin del siglo XIX, ya acopia varias decisiones individuales y colectivas de diferenciación con la literatura castiza (que, desde luego, también reclama para sí por la propiedad compartida del idioma).

¹¹² Una de las características de esta “lengua oral escrita” es la proliferación de frases hechas, proverbios y decires. Algunos de tradición ibérica, otros de raigambre campera y local, pero también frases en inglés, en francés, en italiano o citas latinas ya incorporadas a cierta vulgata culta del momento. En este caso, la frase “poner en los cuernos de la luna”, por “alabar, ensalzar”, de origen latino, podría haber estado presente en cierta habla ibérica, y persiste, aunque tal vez con menos uso, en el presente.

¹¹³ Para ilustrar esta contradicción entre normativa y práctica en la cuestión del idioma nacional, José Luis Moure (2007) cita el *Manual de lengua castellana para los tres años del ciclo básico* ¡del año 1958! escrito por Rodolfo Ragucci: “El alumno que alimente la noble ambición de poder manejar un día con pureza, propiedad, soltura y elegancia el rico y armonioso idioma de Cervantes [...], debe dedicarse a la lectura y audición atenta y perseverante de los autores.”

Las *causeries* exponen también la voluntad de un yo que no acepta ser “como todo el mundo” y que está preocupado por el carácter original de su escritura. El rechazo de lo “representativo” como marca de indefinición parece continuar el espíritu de una época anterior: la búsqueda de singularidad de los Romanticos argentinos. La preocupación por avanzar hacia una literatura “hecha, peculiar y propia” –cuestión sobre la que escribe Mansilla en numerosas ocasiones– también sigue la huella del salón del ‘37.

Cuando Juan María Gutiérrez, cincuenta años antes de la publicación de las *causeries*, explicaba a quienes lo oían en la librería de Marcos Sastre, que “cada pueblo tiene una literatura y un arte” y que “la literatura es como un árbol que cuando se lo trasplanta degenera”¹¹⁴ sabía cuál era la dificultad de proponer una literatura nueva con la lengua heredada de la metrópoli. “Quedamos aun ligados por el vínculo estrecho del idioma”, aclaraba. El gran inconveniente consistía en construir independencia cultural con la lengua del antiguo opresor. Si la estrechez del idioma condicionaba a repetir las palabras del otro ¿cómo se lograría la diferencia que expresara la literatura de un pueblo nuevo? ¿Adónde buscar el material genuino para configurar esa “novedad” y afianzarla como identidad cultural?¹¹⁵

Las respuestas diversas a estas preguntas condicionan largos años de las escrituras sudamericanas del siglo XIX. Gutiérrez tenía en su gran amigo Echeverría una solución posible: “y si hemos de tener una literatura, hagamos que sea nacional, que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza”. Pero por buscar “el tema nacional” no iban a abandonarse los modelos culturales prestigiosos en los que se estaban formando. Para encontrar guías que sirvieran para representar ese modo de ser y esa naturaleza propia, los Romanticos argentinos fueron a buscar material e inspiración en los textos europeos, especialmente los franceses y los ingleses. La originalidad de esta nueva literatura se fundiría, entonces, combinando costumbres y ambiente local con

¹¹⁴ Juan María Gutiérrez pronunció el discurso “Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros” el Salón Literario de 1837 (Weinberg 1957). Medio siglo después, Vicente Quesada polemizó con Gutiérrez, arguyendo que “Pretender que la lengua española, sólo por haber sido la de los conquistadores, deba convertirse en dialectos peculiares a cada república, es una idea atrasada y poco en armonía con las necesidades de la civilización moderna...”. (Quesada, V. 1877:490-503, citado por Alfón 2009). Lo que se estaba debatiendo era la postura glotopolítica respecto de la lengua propia. El español rioplatense ¿era una variedad con algunas peculiaridades o de una lengua distinta?

¹¹⁵ La problemática de las lenguas metropolitanas en los procesos de descolonización ha sido abordada por la lingüística, el pensamiento social y la política. Borello señala que esta circunstancia genera en los escritores argentinos “la inseguridad y la conciencia de oponerse –de alguna manera– a esa tradición que se siente como propia y al mismo tiempo ‘otra’” (Borello 1974:11).

una mirada modélica extranjera y una vacilación en cuanto a la divergencia que el idioma escrito mostraba con el estándar peninsular.

La oposición entre el campo y la ciudad como espacios culturales distintos solidificó en las propuestas del romanticismo y esbozó una diferencia lingüística (en algunas variaciones en el habla de los indios de *La cautiva* y sobre todo en inscripciones agauchadas mínimas en la prosa sarmientina, por ejemplo) que la poesía gauchesca procesaría con entusiasmo mucho antes que los textos de la alta cultura. Beatriz Sarlo sistematiza las posiciones Románticas respecto de “la cuestión de la lengua” reconociendo un primer gesto que colocaba a “las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee: una literatura nacional” (1997:272). La paradoja de esta postura liminar se articuló en dos profundas elisiones: la oralidad rioplatense que ocupaba un lugar principal en la contemporánea poesía gauchesca y la cultura arcaica que fue entendida como ajena al proceso modernizador.

La escritura de Alberdi¹¹⁶, los artículos de Gutiérrez, y sobre todo la prosa encendida y múltiple –tantas veces cercana a la oratoria– de Sarmiento, imprimieron su huella, con sus elecciones y estilos, en los escritores que continuaron en la búsqueda de una forma nacional.¹¹⁷ El tono enfático y emotivo de la escritura (siempre urgente) de Sarmiento se orientaba, aun en sus “pretensiones literarias”, a convencer al lector y evocar un sentimiento político, de importancia sustancial. Más de treinta años después de la publicación de *Facundo*, esa enunciación inflamada deja paso, en las escrituras del ochenta, a una intimidad confidente, en ocasiones irritada, pero siempre coloquial.

¹¹⁶ En el análisis de la “ideología lingüística” de Juan Bautista Alberdi, que realizan Guiomar Ciapuscio y Carla Miotto (2011) las representaciones y denominaciones lingüísticas se sustentan en la asociación entre lengua y pensamiento, vinculando el ideal lingüístico a un ideal de nación independiente, joven y nueva, propio del programa de su generación. Las ideas románticas sobre la lengua (considerada como organismo) reconocen jerarquías, y Alberdi, como otros intelectuales del 37, encuentra en el francés un modelo a seguir para distanciarse de la metrópoli. El rechazo al español peninsular y la valoración francófona va menguando en el filósofo maduro. Sin embargo, se sostendrá el gesto cultural emancipatorio en el que la literatura está íntimamente unida a la necesidad de reivindicar, definir y buscar una lengua propia y que las autoras afirman colaboró de manera determinante para el afianzamiento de la variedad rioplatense.

¹¹⁷ Sarmiento inadago una forma original y encontró en el escenario natural y el espectáculo de la guerra americana una novedad para narrar (y la causa para entender “el mal de la república”). También se preocupó por la cuestión de la lengua y propuso una reforma ortográfica para el español (americano) por la que debatiría arduamente con el gran gramático chileno Andrés Bello.

La primera polémica que sostuvo con Bello se desarrolló durante los meses de abril, mayo y junio de 1842 y le permitió manifestar su posición a favor de la espontaneidad como defensa de la lengua propia y de la incorporación de lo nuevo. En 1844, entabla una segunda polémica, entonces por la reforma ortográfica que, como explica Elvira Arnoux (2008), “se vincula primeramente con sus inquietudes pedagógicas pero luego es percibida por Sarmiento como uno de los modos de consolidar su imagen pública” (Martínez Gramuglia, Mendonça y Servelli 2012).

Aunque reconociera la existencia de producción escrita previa, Mansilla seguía insistiendo, hacia finales del siglo, sobre la ausencia de una literatura propia. En su discurso, lengua y literatura se interrelacionan hasta el punto de utilizarse como equivalentes. Reclama, en distintas *causeries*, que faltan autores que se animen a una forma propia. Es paradójico que manifieste esta falta cuando, contemporáneamente, están surgiendo una cantidad de ficciones de formato diverso, en las que se consigna el mismo interés y preocupación por una dicción local o personal. El tono conversacional tampoco es privativo del *causeur* –aunque su *Entre-Nos* tal vez sea la forma más cabal de la imbricación de habla, literatura y conversación en el período–. Eugenio Cambaceres, Eduardo Wilde y Miguel Cané, entre otros, también adoptaron una inflexión ligera para su escritura. Intentaron emular una naturalidad en sus textos que prescindía (o trataba de prescindir) de las correcciones académicas del purismo hispano y también del discurso sentencioso o grandilocuente de las décadas anteriores.

Cambaceres proponía, con ironía, en 1882, que para contribuir “a enriquecer la literatura nacional [...] basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir el español” (“Dos palabras del autor”, incluido en la tercera edición, publicada en París, de *Pot–Pourri. Silbidos de un vago*). También ensayaba en aquella primera novela un estilo escrito conversado que *dice en criollo* y que fue criticado, junto con su provocativa trama, por los muchos detractores que tuvo inmediatamente después de haberse publicado.¹¹⁸

Ese “no saber escribir el español” se expresa, entre otras formas, en la aparición frecuente del voseo; cuya valoración como mancha, vicio o diferencia con una supuesta “lengua general” con locación en Madrid le confiere a su inscripción literaria una dimensión elocuente en las opiniones sobre el idioma nacional. En su estudio sobre la evolución del español bonaerense, Beatriz Fontanella de Weimberg (1956) señala la

¹¹⁸ “Pero como, así como así, me han *caído* espantosamente y como cuando a uno le *caen* el derecho de pataleo es libre, **según decimos en criollo**, aguántenme ahora dos palabras”. (Eugenio Cambaceres, “Dos palabras”, destacado nuestro)

Cymermann ha recopilado la recepción contemporánea ante la publicación de *Pot–Pourri* y el “escándalo” que significó para muchos de los lectores y críticos la incorporación de una intriga adúltera situada en espacios reconocibles (como el Club del Progreso) por el público al que iba destinada la novela. Pero también el estilo fragmentario y, por momentos, de pretendida representación realista irritó a muchos de sus lectores. Pedro Goyena, quien, además, se sentía personalmente aludido en el libro, lo acusaba de haberlo “escrito con la mayor despreocupación de todo lo que sea plan”, como si se tratase de “una larga *boutade*, como diría el autor en su gusto de intercalar palabras francesas en medio de su prosa decididamente criolla” (Cymerman 2007: 732).

Amante (2014) recupera el debate suscitado y enfatiza en la cuestión formal como germen importante del escándalo de lectura: “Sin forma, sin estilo, sin cuidado [...]. Escritura de ficción de un hábil *causeur*, hombre de mundo y abogado prometedor que, desencantado de la vida, ha cerrado su bufete y no tiene nada mejor que hacer.”

distancia que hay en el siglo XIX entre la lengua hablada y la escrita; e insiste en el voseo como uno de los elementos que la evidencian. Desmiente, sobre todo, la idea de que el voseo haya sido privativo de las clases populares y afirma que, si bien habría coexistido en una primera etapa con el tuteo, luego fue desplazándolo hasta convertirse en uso exclusivo de todos los grupos sociales.

No se trata de asimilar de un modo transparente la aparición del voseo a una remisión directa a la oralidad, pero su inscripción mediada en lo escrito funciona como indicio de estas alteraciones respecto de la norma prestigiosa que aun alterna con el *tú* en los textos que leemos. “—¿Decime, che, vos sos cordobés? (1963:632)”, escribe Mansilla que le dijo a un cochero conocido en París. Y: “Decime, che, Lucio, ¿Realmente has estado vos entre los indios?” escribe que le preguntaron “no pocos lectores [...] como quien desea recibir una confidencia” (1963:188). El voseo se mantiene todavía, en las *causeries*, en el trato de autoridad hacia los subordinados y para la conversación familiar/amistosa (como se da entre amigos y primos). En “Poetas, traductores y críticos”, Mansilla refiere la alternancia *tú/vos* y el uso habitual del coloquial *che*:

Los tiempos han cambiado mucho; la república de las letras, a fuerza de ensanchar sus dominios internacionales, ha ido poco a poco desterrando de su seno el elemento aristocrático, humanizándose tanto, que, como ustedes ven en la prensa, el *tú* y el *vos*, el *che*, *hermano*, es moneda corriente, siquiera el que se dice humilde mentor se dirija a un elevado personaje. (1963:347)

Marcelo Sztrum recuerda que “muchos años habrían de pasar para que la literatura primero, y el sistema escolar mucho más tarde, llegaran a asumir el ‘vos’, hecho que revela la dimensión social y hasta política de la cuestión” (Sztrum, 1993:261).¹¹⁹ Como señala Carricaburo, en su estudio sobre el voseo en la literatura argentina, en la relación con los lectores Mansilla alterna la fórmula de tratamiento cotidiana (*ustedes*) a la más retórica (*vosotros*). En este aspecto la lengua literaria domina sobre el uso habitual en la conversación oral, ya que “en la lengua coloquial americana nunca se empleó el *vosotros*” (Carricaburo 1999:55). Todavía se impone la norma peninsular en muchas formas de lo escrito. El *vos* todavía se percibe como “abuso”:

¹¹⁹ Graciela Villanueva (2005) analiza la imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910 y encuentra en el voseo un matiz desvalorizador que refuerza el rechazo a lo extranjero, como en algunas menciones de *¿Inocentes o culpables?* de Argerich o *En la sangre* de Cambaceres. Especialmente cuando personajes discriminados (inmigrantes o hijos de inmigrantes) dicen *vos*.

Y esto no arguya contra la ciencia infusa o experimental americana, ni contra muchas cosas [...] que Bello y Baralt, venezolanos, e Izaza, colombiano, han hecho gramáticas más prácticas que en España mismo, enseñando unos y otro a los mismos españoles que no se dice *pantuflo* sino *pantuflo* (con *o*), y pegándonos a los criollos cada palo que nos revientan, por nuestros modos semi-godos de hablar, por el uso y el abuso del vos, y por aquello del “*hacen* cuatro días *a* que”, en vez de “*hace* cuatro días que”, etc. (1963:353)

Quién legisla sobre esa nueva lengua, cuánto es aceptada académica e intelectualmente y cuánto varía en el uso son preguntas que los historiadores de la lengua y los especialistas en glotopolíticas han investigado recuperando los textos de las polémicas escritas que la cuestión suscitó entre los intelectuales. El alcance de un posible acuerdo en relación con la lengua nacional atraviesa definiciones sustantivas como las referidas al “ser nacional”, a la autonomía, a la poesía y el arte nacionales, a la originalidad y la diferencia. Como resumen Mara Glozman y Daniela Lauría:

“la relación entre lengua y nación despertó pasiones y polémicas de envergadura en el campo político e intelectual, generó ensayos de investigación y debates en la prensa, produjo reglamentaciones y leyes, condujo a la creación y a la intervención de instituciones”. (Lauría y Glozman 2013:1)

La situación específica del español en el Río de la Plata, desde su posición geográfica distante con la metrópoli, el contacto con las lenguas originarias y luego con las lenguas de la inmigración, entre otras influencias, derivó en una variedad idiomática original y nueva, lo suficientemente distinta de la lengua peninsular como para suscitar acuerdos y rechazos. Las polémicas sobre la cuestión del idioma nacional durante el siglo XIX pueden ubicarse alrededor de dos momentos histórico políticos definidos: el primero como un efecto de los procesos de independencia, y el segundo en el proceso de consolidación territorial y del estado hacia el último tercio del siglo.

Esta segunda etapa de las elaboraciones sobre la lengua argentina está íntimamente relacionada con el proceso de transformación del Estado. Los debates públicos y las opiniones que difundieron los escritores, periodistas, funcionarios y críticos contemporáneos de Mansilla prefiguraron estos temas que se seguirían discutiendo durante el siglo veinte:

[...] la inclusión del gaucho en el imaginario de identidad nacional –en gran medida a través de la valoración de variedades y rasgos lingüísticos asociados típicamente a la cultura rural criolla–, el interés por considerar los indigenismos como rasgos propiamente argentinos, la apelación a la tradición y unidad hispánica y, quizá como núcleo temático central, la cuestión de la inmigración. (Glozman y Lauría 2012:16–17)

La lengua argentina del *causeur*

Mientras Mansilla publica sus *causeries*, en 1889 se produce un intento de inaugurar en Buenos Aires una Academia Argentina que correspondiese a la Real Academia Española.¹²⁰ La intención de sus promotores no era separarse de la influencia ibérica, por el contrario, su argentinismo era de corte más bien blando y podía convivir perfectamente con el purismo castizo. La propuesta de esta frustrada filial provocó un debate sobre el tipo de relación que se consideraba legítima respecto de la normativa española y si el diccionario de la Real Academia debía incorporar vocablos argentinos o formular un diccionario propio de la región. La polémica tuvo lugar en las páginas del diario *La Nación*, pero Mansilla aportó sus opiniones desde sus *causeries* de *Sud-América*. “Académicos de número, honorarios, correspondientes y electos”, texto con el que abrimos las reflexiones de esta tesis, es parte involucrada en dicho intercambio.¹²¹ Su postura intenta conciliar las reacciones a favor y en contra de la sucursal académica, sobre la base de un interés común por la lengua nacional, abogando por la creación de un diccionario que incluyera los términos argentinos (y americanos en general):

La Academia Española no pretende ni puede pretender, en su purismo, que voces aceptadas por millones de hombres, no figuren en su *diccionario*, en la oportunidad

¹²⁰ Hubo una primera Academia Argentina de Ciencias y Letras que funcionó brevemente, desde 1873 a 1879, y agrupó a los escritores e intelectuales que adherían a posturas hispanistas o nativistas. Martín Coronado, Eduardo Holmberg, Ernesto Quesada, Miguel Cané, Pedro Goyena, Eduardo Gutiérrez, Carlo Guido y Spano, García Mérou, Pastor Obligado, Atanasio Quiroga, entre otros, formaron parte de ese grupo (seguimos la información provista por el trabajo de Daniela Lauría (2012). La Academia se ocupaba tanto de temas de promoción cultural como de cuestiones del idioma. En ese aspecto, tendió a conceptualizar al español rioplatense como particularidad o peculiaridad de una lengua general. Esta preocupación se concretó en el proyecto de un diccionario de argentinismos (en el que trabajaron Holmberg, Obligado y Quiroga) que comenzó en 1875 y que resultó inconcluso. “Se trataría de un diccionario complementario, que acrecentaría el caudal léxico del idioma representado en el ‘diccionario oficial’ de la RAE” (Lauría 2012:173). En 2006 se publicó el diccionario de argentinismos que había confeccionado el equipo de la Academia Argentina de Letras, Ciencias y Artes (ver bibliografía).

En 1877, además, Vicente Quesada (padre de Ernesto Quesada), que era en ese momento director de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, publica un informe sobre distintas bibliotecas, con el objeto de reformar el orden de la que preside, en el que define cuál es su idea sobre el idioma. De orientación purista, considera, no obstante, que España debe aceptar la incorporación de los vocablos americanos: “la pureza del idioma patrio, hermoso y rico, por otra parte, pero de ninguna manera estacionario” (citado en Alfón 2009:14). Rechaza la postura fundacional de Juan María Gutiérrez.

¹²¹ La polémica del '89 fue protagonizada por Rafael Obligado y Juan Antonio Argerich, luego intervinieron con distintas cartas sobre el tema el escritor chileno Alberto del Solar y Mariano de Vedia (Alfón 2009). Las opiniones a favor y en contra discuten respecto de la situación que Argentina debe ocupar con relación a la lengua y a las instituciones españolas. Aunque ambos comparten una postura “purista”, Obligado considera que es deber de las naciones americanas seguir las normas de España y Argerich considera que fundar una sucursal de la academia española es casi un gesto antipatriótico, además de improductivo: “Las Academias, puede decirse, sirven en resumen para muy poco, y si para algo sirvieran en países como éstos deberían ser esencialmente nacionales y no factorías dependientes del negocio central” (“Por la negativa. La sucursal de la Academia”, Carta a Rafael Obligado, en *La Nación*. Buenos Aires, 6 de agosto de 1889. P 1., citado por Alfón 2009).

Unos meses después de este debate, fueron nombrados como académicos correspondientes extranjeros de la RAE, Rafael Obligado, Estanislao Ceballos y Carlos Guido y Spano.

debida. Pero ¿cuándo llega esa oportunidad? Aquí está todo el *quid* de la cuestión. (1963:480)

Mansilla defiende, en esa discusión, la importancia de la escritura literaria como un modo de presionar a la Academia y obtener legitimidad para la lengua americana.

Puesto que

si al través del tiempo, y de las vicisitudes políticas y sociales, [...] que caracterizan una evolución sociológica cualquiera, [...] una serie no interrumpida de hombres de pensamiento emplean, usan, y se sirven del mismo vocablo, para expresar la misma idea abstracta, o el mismo objeto material, ¿creen ustedes que habrá Academia Española alguna que, en presencia de tanta uniformidad, no incorpore al caudal de su léxico los términos de que se ha valido esa pléyade de escritores distinguidos o eminentes? (1963:481)

Es por eso que, hacia el final de la *causerie*, la queja es hacia los escritores argentinos que quieren parecerse más los españoles que al mismo Mansilla o a Fray Mocho. Lo coloquial, que define inevitablemente el tono de las charlas, requiere estar atento a los cambios e incluso las novedades del discurso oral. Un tiempo después, volverá sobre el punto, incitando a autores y actores a escribir y actuar con coherencia local: “Escriban más americano”, repite (1997:81). No es la primera vez que, enojado con la crítica, exhorta al aplauso de lo escrito, alegando que la población es poca y la producción aún pobre, pero que es necesario celebrarla para que aumente en cantidad y calidad.

Hay dos cuestiones, entonces, que Mansilla reclama en esta *causerie*: primero que se logre un entendimiento con la Academia Española, “a fin de que podamos en un porvenir, no lejano, tener un diccionario de la lengua castellana, que no por ser español dejará de ser americano” (1963:486); pero, además, conseguir el reconocimiento por parte de los “hablistas” y escritores hacia una lengua móvil y dinámica que varía con rapidez en las nuevas naciones americanas; y, como correlato, el de una literatura igualmente versátil.

Además de su declamado espíritu conciliador y del entusiasmo por la creación nacional, Mansilla se hace tiempo para disponer sus propias preferencias y enojos en medio de la discusión lingüística y literaria. Como suele expresar con relación a su escritura, lo que incomoda a Mansilla son las formas monótonas y lo repetitivo. Los clisés congelados de lo que se supone nacional:

Pero queríamos venir a esto: dice el señor Obligado y parece mentira: "soy argentino hasta la médula de los huesos, y tanto, que dentro de mi tierra, desdeño todo arte que no arroje en ella raíces de ombú".

Pero el señor Obligado desdeña al arte en absoluto. ¿Qué tiene que ver la raíz del ombú, ese árbol feo, con el idioma y con la literatura?

Además, sería lógico si dijera: soy porteño o soy pampeano, etc., porque como todos saben, el ombú es un árbol peculiar y exclusivo de la Pampa.

¡El *ombú*, árbol de la Pampa...! Porque Domínguez cantó:

¡La Pampa tiene el ombú!

Ya dije, hace qué sé yo cuántos años, en mi libro sobre los indios ranqueles, que en la Pampa no hay *ombú*, como no hay alfalfa ni cardo, plantas que fueron introducidas en América por los españoles.

Esas otras plantas fueron importadas; y es por eso que la región del *ombú* es el litoral, y un poco de lo que quedaba dentro de fronteras, cuando había indios. Y es por eso que, en los campos accesibles, un ombú en lontananza era signo casi infalible de una tapera. El *cerro* es más de Montevideo (Domínguez cantó también el *cerro*), que el *ombú* de la Pampa.

El *ombú*, o hablando técnicamente *Phytolaca Dioica*, de *Phyton*, árbol y de *lacca*, laca, es un árbol originario de las Indias Orientales, llevado a Europa por los jesuitas portugueses, y para ser breve y en comprobación de esto, diré que Lisboa, que como la antigua Roma, está edificada sobre siete colinas y cuyas casas tienen amplios patios, uno de los cuales es huerto, está llena de ombúes (1963:483).

Más allá de su picante ironía en esta diatriba contra Obligado, Mansilla realiza una operación de lectura filológica, etimológica, tipográfica y crítica muy interesante. En primer lugar hace espacio, dejando una línea vacía, donde quiere producir un silencio. Para explicar el exotismo del ombú, primero hace falta repetir el lugar común que ha establecido la poesía Romántica: “el *ombú* es un árbol peculiar y exclusivo de la Pampa”, luego de lo cual, el texto (su enunciador y los lectores) gestualiza el sarcasmo en el blanco de la página, toma un respiro, y continúa con el énfasis mordaz de la exclamación: “¡El ombú, árbol de la Pampa...! Porque Domínguez cantó”. Y entonces, hace algo más: dispone en la centralidad del espacio el verso del poema de Domínguez¹²². Mansilla escribe *ombú* y la palabra empieza a ser objeto de su explicación digresiva.

Estaba equivocado Mansilla, porque la especie es efectivamente una planta nativa sudamericana, aunque en la pampa húmeda su presencia sea “exótica” y aislada, motivada por el cultivo, e índice de presencia humana. Proviene del sur de Brasil y del Nordeste argentino, no de Asia. Pero la crítica a Domínguez no se obtura en el error,

¹²²Con el poema “El ombú”, Luis L. Dominguez ganó un certamen literario en 1843, durante su exilio en Montevideo. Su propuesta responde a las líneas Románticas de construcción del paisaje nacional. Los dos primeros versos son elocuentes: “Cada comarca en la Tierra / tiene un rasgo prominente”. La representación de Buenos Aires, calificada como “patria hermosa”, coincide con los rasgos establecidos por la matriz humboldtiana del mar en la tierra que tan exitosa resultó en las escrituras fundacionales de la literatura nacional: “Buenos Aires –patria hermosa–, / tiene su pampa grandiosa; / la pampa tiene el ombú. / Esa llanura extendida, / inmenso piélago verde, / donde la vista se pierde, / sin tener donde posar; / es la pampa misteriosa / todavía para el hombre, / que a una raza da su nombre, / que nadie pudo domar.” [vs. 6–16]

puesto que no es solo la pertinencia botánica lo que irrita su lectura, sino la repetición del dato vegetal consagrado (y el gesto esencialista que involucra) como abstracción de lo argentino. En este punto discute a los nativistas: escribir la literatura nacional no puede significar olvidarse del cuidado por la forma.

La exactitud o la veracidad de los discursos literarios sobre la naturaleza no importan tanto como la felicidad de la escritura. Cuando le escribe a su hija María Luisa, en “Historia de un pajarito”, sobre la estrofa de Carlos Guido y Spano – *Llora, llora urutaú, / En las ramas del yatay; / Ya no existe el Paraguay / Donde nací como tú–*, todas sus explicaciones empíricas y científicas sobre los elementos naturales que se nombran sirven de contrapunto a la “fidelidad” representativa del poema. Pero, sobre todo, para argumentar que la literatura no debe responder a lo natural sino a la belleza porque, finalmente “los poetas no son geógrafos” (1963:478).

He podido, como se ve, estudiarlo de cerca, observar sus costumbres, penetrar, por decirlo así, en los misterios de su frágil ser.

¿Es bello el *urutaú*?
Decididamente no lo es.
[...]

¿Llora el *urutaú*?
Decididamente no llora.
[...]

Si el poeta templó su lira en esta ocasión por referencias –como lo hizo Domínguez, cuando cantando al ombú, le saludó como habitante indígena de la Pampa–, confundió la causa con el efecto quien le dijo: llora el *urutaú*. (1963:475–477)

La literatura argentina no debe ser, para Mansilla, un catálogo de especies ni costumbres: “¿Qué importa –escribe– que Carlos haga llorar a un pájaro que canta; que le cuelgue ramas a una planta que no las tiene; y que diga que no existe el Paraguay si son lindos sus versos y hallan eco en muchos corazones?” (1963:478). Tampoco debe ceñirse a necesidades realistas, pero si pretende ser testimonio de la experiencia, entonces Mansilla es intransigente: no le gustan las narraciones sin vinculación con el conocimiento efectivo del territorio.

Lo que está en disputa al discutirse sobre el idioma, y las instituciones que lo reglan, es también cuáles son los límites de lo que se incorpora al colectivo “argentino”: qué temas, qué abordajes, qué sujetos. La pregunta que enuncia Sarlo como inquietud frente al conflicto polifónico en la literatura argentina –que enraíza en estas últimas décadas del siglo y eclosiona en el debate posterior al centenario y en el ensayismo de los treinta– se vincula con los términos de ese colectivo:

¿cuántas voces y qué voces producen un texto cultural que no aparezca desgarrado por conflictos sociales ideológicos y culturales?, ¿cuánta diversidad admite una nación cuyo pasado no es ni tan rico ni tan extenso como para garantizar la unidad de las diferencias?, ¿qué lugar tiene la voz del otro en la cultura que todavía no ha terminado de organizar el mito de la voz propia? (Sarlo 1997:276)

Las fronteras que modifican los conjuntos incluidos en esas respuestas no son estáticas y se van modificando, también en el pensamiento escrito de Mansilla, al calor de los cambios sociales. Más allá de sus declaraciones, el interés estético y político de Mansilla por el paisaje nacional y, en general, por las cuestiones criollas, precede a las discusiones sobre el nativismo y el criollismo. La centralidad que tienen en sus textos la oralidad y el procedimiento sintético del narrador (sea expedicionario, viajero o *causeur*) produjo una polifonía heterogénea que superaba las prevenciones Románticas hacia lo gaucho sin restar la galante exposición cosmopolita. Por eso, su lectura censura la artificiosa “autenticidad nativista”.

En este asunto debemos recordar qué voces ya ha incorporado Mansilla en su trayectoria escrita: tal vez lo más importante haya sido la atribución del adjetivo “argentinos” para los indios ranqueles, un sintagma que por su sola combinación léxica –indios argentinos– resultó una opinión concreta sobre la configuración del territorio nacional, sus fronteras, las lenguas que lo habitan y las ideas sobre la explotación económica de ese territorio.¹²³ El trabajo con la oralidad del otro reaparece en las *causeries* en las que retoma el tema de la guerra del Paraguay y los recuerdos de su excursión. La utilización del discurso directo sigue permitiendo, aunque no con la importancia que tenía en el relato del viaje, la aparición de personajes provenientes de universos sociales y discursivos muy distintos al del *causeur*. Dos pasajes resultan, en este sentido, ejemplares, cuando Mansilla dialoga, desde una posición de autoridad, con interlocutores que manejan otras lenguas americanas además del español: la china Carmen y su marido, a quien Mansilla fuerza a comportarse civilizadamente para con su comadre. Al referir el diálogo, traduce la palabra ajena e imita su forma, utilizando

¹²³ La adjetivación nacional en el sintagma “indios argentinos” con el que sostiene el coronel Mansilla su argumentación final (para firmar el tratado de paz en que gana nuevos territorios) llega a su expresión más extrema en la propuesta de un linaje común. Un linaje de padres blancos y madres indias, una identidad compartida que guarda, como es de esperar, una posición subalterna para los indios que se sumen al proyecto enunciado por el coronel. “¿No es verdad que somos argentinos? [...] Pues yo también soy indio o qué creen ¿qué soy gringo?”, interpela el narrador a sus interlocutores en la agitada junta final. La *argentinidad común* de todas las voces oídas y escritas en este relato se superpone con la multiplicidad de orígenes, narraciones y legalidades. La identidad se propone común y diversa, tolerando la mezcla, siempre y cuando el otro ingrese en los límites propuestos como mano de obra subalterna y en un colectivo criollo–nativo que anticipa la conjura contra el inmigrante europeo –ya presente, por ejemplo, en otro célebre relato de frontera inmediatamente posterior a *Ranqueles: El gaucho Martín Fierro* (Mendonça 2013:38).

gerundios e infinitivos para semejar la versión ranquelina de la oralidad en español. La lengua mapuche se distingue con la marca de la itálica y se traduce.

–¿Y qué es eso?
–Puitrén, pegando –me contestó.
–¿Vos engañando con cristiano?
–No, Puitrén, *achumao* –borracho quiere decir en lengua araucana.
[...]
–¿Vos pegando mujer?
El indio se sonrió y contestóme:
–Sí.
–Bueno, vos no pegando más mujer.
El indio volvió a sonreírse, como diciendo "¡Si será zonzo este cristiano!" –Y repuso:
–Mujer mía...
–Mujer tuya, allá en tus tierras; acá, no pudiendo pegar mujer. Yo pegando vos –y lo amenacé con los puños– si vos pegando mujer.
–Mujer mía, mía, mía, yo comprando padre...
–Allá...; acá, tierra de cristianos, no pudiendo pegar mujer.
Es de advertir que la china estaba encinta, y que tenía una barriga piramidal.
El indio volvió a sonreírse y agregó:
–Yo pegando nomás.
–¡Hi... de... una... gran... pe...! ¡Si vos volviendo pegar mujer, yo matando vos, pícaro!
El indio se puso serio. ("El famoso fusilamiento del caballo", 1963:126)

La escritura irrumpe evidente, en la voz del coronel Mansilla, al suprimir las palabras completas de un insulto. La diferencia entre lenguas reafirma la jerarquía de un interlocutor sobre el otro y se acrecienta en la marca de los puntos suspensivos. La censura de lo que el coronel puede decir, pero no se permite escribir, funciona como barrera de pudor y de elegancia en quien detenta el uso *adecuado* (para sus lectores, para el periódico, para sí mismo) de la lengua.

El *causeur* describe y analiza la situación, incluyendo la gestualidad de la pareja y su significado. Instala además, en los déicticos allá/acá, la espacialización de la frontera con el otro. Mansilla resguarda para sí el lugar del conector, *el lengua*, que posibilita la comprensión de la diferencia. La escena del conflicto matrimonial persiste irresuelta, dejando abierta la sospecha de que Puitrén continuará pegándole a Carmen:

La china me miró con una de esas caras que sólo ponen las mujeres, para los que las amparan, lo miró también al indio, como diciéndole: "¿Has entendido?" Y el indio me miró a mí, como diciéndome: "¿Y quién le ha dado a usted ese derecho de meterse en las cosas, entre mi mujer y yo?" (1963:127)

Pero lo que constituye el retruécano punzante de la *causerie* es la particular crítica moral, con la que se cierra el texto, a partir de un fragmento de Molière:

En el *Médecin malgré lui*, Martina no discurre ¡qué curioso! como la china Carmen discurría, pues lo increpa a Roberto diciéndole:

–Voyez un peu cet impertinent, qui veut empêcher les maris de battre leurs femmes!
Pero, Sganarelle discurre como Puitrén, diciendo:
–Je la veux battre, si je le veux, et ne la veux pas battre ; si je ne le veux pas.

Decididamente, en las fronteras del matrimonio hay indios. (1963:127)

El ademán polémico se sostiene en la equiparación cultural, ya no entre español y francés, sino entre francés y ranquel. La utilización de las palabras “fronteras” e “indios” (en sentido despectivo) para describir a Sganarelle, el personaje de la comedia francesa, insiste en socavar las definiciones preconcebidas de lo bárbaro y lo civilizado y en mostrar de qué modo el charlista puede interpretar cómodamente los códigos diversos. Esta plasticidad comunicativa es una de las habilidades más valoradas por Mansilla para sí mismo y para los demás. Al escribir desde Paraguay, procede con tono etnográfico e inscribe también algunos términos en guaraní:

Este vocablo, compuesto, significa peineta de oro, o que brilla, y como este adorno es aquí nacional, bailes de *quiguaberás* se llaman por antonomasia los bailes públicos. (“El año de 730 días”, 1963:203)

Ser capaz de procesar esas “lenguas de contacto” europeas y americanas sirve para conocer y exhibir ese conocimiento –por eso, para Mansilla, Sarmiento era solamente “un adivino de epígrafes” para Mansilla (2005:21). De este modo, las variaciones en el español también se incorporan con naturalidad. En “Juan Patiño”, la narración hace lugar a las voces directas para referir “una disputa” que Mansilla oye desde atrás de una puerta. La voz del negro Patiño se escribe en tono gauchó:

–Y... ¿por qué no hei de entrar? –decía–. Sí, hei de entrar.
–No, no ha de entrar nada. Váyase, amigo...
–No me de *dir* nada. (1963:147)¹²⁴

La astucia en el armado de este diálogo es que una voz explica o aclara la otra al brindar una versión “más estándar” de la lengua. El procedimiento es habitual en las *causeries*, no solo referido a las formas orales del español sino también en la traducción de los idiomas extranjeros. Mansilla ya ha ensayado con éxito esa posición en la escritura de la excursión a tierra adentro, al asumirse como intérprete para los lectores del folletín. Hacer propios los significados y trasladarlos al texto representa –además del ideal de viajero– un modo de concebir la lengua literaria y la posición autoral.

¹²⁴ Esa síntesis fonética del “dir” aparece en dos ocasiones en la escritura sarmientina: una en *Facundo* y otra en *El Chacho*. Julio Schwartzman se ha ocupado de esa ocurrencia en su artículo “Donde te *mias dir!*. Apuntes para una escritura del futuro” donde señala la sorpresa “que la pequeña cápsula gauchesca del *Facundo*, aquel “dónde te *mias dir!*” de su Calíbar, reconozca, en su composición, una fuerte marca de ficción oral en dos fusiones léxicas muy audaces: (me + has = *mias*; de + ir = *dir*)” (Schwartzman 2012:365).

Su opinión sobre la lengua argentina hay que buscarla, entonces, en su escritura. Frente al ser argentino de Obligado (“hasta la médula de los huesos, y tanto, que dentro de mi tierra, desdeño todo arte que no arroje en ella raíces de ombú”), Mansilla contrasta con su equiparación entre un marido francés y un marido ranquel. El lenguaje que efectivamente usa el *causeur* tiene de criollo tanto los modismos argentinos como los proverbios franceses, las palabras en guaraní y araucano como las citas de Shakespeare en inglés. Y sus anécdotas recuerdan la vida en Paraguay y sus viajes por Asia y Europa, los cuentos de los enganchados al ejército argentino, los poemas de la élite porteña y las traducciones del último libro que ha podido leer.

TERCERA PARTE: Miren cómo hablan las viñetas de José S. Álvarez

Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad.

David Le Breton, *Sabor del mundo*

Por el contrario, quien desee ver o, más bien, mirar, perderá la unidad de un mundo cerrado para encontrarse en la inconfortable apertura de un universo flotante, entregado a todos los vientos del sentido

Didi-Huberman, *Devan' t limage*

I. Escribir *viñetas*: “figuras, espectáculos, diálogos, ruidos”

José S. Álvarez (Fray Mocho): recolector de lo diverso

El tipo de texto que incorpora como algo narrable para el público los “hechos diversos” (*fait divers*), los “sucesos” o, como dice Barthes (1963), en su prestigioso ensayo sobre el tema, aquello que excede las clasificaciones habituales del periódico y tiende a conocerse como “información general”, constituye un movimiento propio de los procesos de modernización de la prensa (Roman 2003, Schwartzman 2013) que apunta a entretener y satisfacer la curiosidad del público, incorporando aspectos marginales o mínimos de una noticia¹²⁵. Barthes puntualiza en lo episódico del *suceso* y lo diferencia de la continuidad novelesca, que adjudica a las noticias catalogadas en ámbitos específicos de la información en el periódico (como, por ejemplo, los relatos de las celebridades o los hechos vinculados con el orden político). La información que provee un *suceso* es inmanente, cerrada sobre sí misma y autoconclusiva: “no hace falta saber nada del mundo para consumir un suceso” (Barthes 1963:260).

Casi toda la literatura de José S. Álvarez, pensada desde y para la prensa, puede leerse como una progresión del *fait divers*. Aun sus libros son de alguna forma recopilación de trabajos anteriores o asumen un carácter fragmentario, como si hubieran estado pensados para publicarse por entregas¹²⁶. De la información de lo curioso a la reflexión autobiográfica, su escritura se va desarrollando en el formato breve y coyuntural, propio del periódico o la revista ilustrada, que tiene en el entretenimiento del lector su condición de existencia. El observador que apunta lo que sucede para poder transmitir una escena construye pequeños universos discursivos en los que su capacidad de escritor potenció al testigo, superándolo.

¹²⁵ Schwartzman retoma las características que Barthes enumera para el género: estructura cerrada y autónoma, causalidad aberrante y relación de coincidencia; y amplía esta definición para pensar el estatuto de la *gauchesca* a mediados del siglo XIX y su apelación a otras capas de lectores urbanos. Al leer una composición poética de Hilario Asacasubi en la que un gaucho comenta la inauguración del Ferrocarril Oeste, propone que “tal vez no haya que pensar en términos de lo aberrante o monstruoso, ya que lo que altera un determinado orden o estilo de tratamiento de la actualidad es el sesgo gauchesco: el filtro que hace, de la pugna política o de la inauguración de un ferrocarril, algo *diverso*” (Schwartzman 2013:267).

¹²⁶ *En el mar austral* fue concebido por Álvarez, anticipadamente como unidad, pero luego se fragmentó para publicarse como folletín en *La tribuna* en 1897 (Pedro L. Barcia 1979). El libro fue publicado al año siguiente por Ivaldi y Checchi, con prólogo de Payró. Tanto *Misterios de Buenos Aires. Memorias de un vigilante* como *Viaje al país de los mataderos. Cinematógrafo criollo* retomaron algunos textos que Álvarez ya había escrito para la prensa y se estructuran como un conjunto de relatos separados con un eje o tema común.

Durante quince años, José S. Álvarez colabora con gran cantidad de medios, aunque alterna su trabajo de escritor con algunos períodos de labor en el estado. Como en el caso de Mansilla, estas experiencias se procesan creativamente a través de la escritura: la incorporación del registro lunfardo y la descripción de jergas, gestos, costumbres y tipos particulares refieren su curiosidad e inquieto poder de observación pero también las vivencias atesoradas como cronista policial y como comisario de pesquisas de la policía de Buenos Aires (de 1886 a 1887). Es posible sostener que a partir de esa experiencia produjo y organizó el conjunto de relatos que unificó, diez años después, bajo el título de *Misterios de Buenos Aires. Memorias de un vigilante* (1897). Del mismo modo, los relatos de *Viaje al país de los matreros* (1897), más tarde titulado *Tierra de matreros*, aunque retoman temas de su memorialismo entrerriano tienen origen en una comisión oficial a la que fue enviado por el Ministerio de Marina.

En su doble rol de director y colaborador de *Caras y Caretas* (desde 1898 y hasta 1903, año de su muerte), Álvarez consolidó en la yuxtaposición miscelánea la clave del éxito, pero su lenguaje literario ya combinaba desde la década anterior el interés por lo extravagante junto a un ansia productiva de clasificación. Trabajó habitualmente en esa zona periodística que convoca al asombro, donde la narración se sustenta más en los detalles particulares, en lo contingente y distintivo, que en la importancia o relevancia del hecho descrito. Un simple recorrido por los títulos listados en sus obras completas o por las secciones de variedades que escribía para *Caras y Caretas* (“Portfolio de Curiosidades” y “Sinfonía”) puede ilustrar esta enumeración de personajes, situaciones, curiosidades, lugares y hablas disímiles.

Esta acumulación de lo diverso tiende a organizarse en categorías que construyen tipologías. En su *Diccionario de autores latinoamericanos*, César Aira se refiere al trabajo de Álvarez como “la aplicación del género costumbrista a la técnica policíaca”, definiendo sus *Cuentos* como “deliciosas viñetas populares” que evocan vívidamente el “color y la música de las voces del Buenos Aires del 900” (Aira 2001:28). Si bien es cierto que sus tipificaciones clasifican la experiencia partiendo de lo contingente para ofrecer un modo de identificar oficios, maneras y hábitos que están surgiendo y modificándose en la nueva gran ciudad, deberíamos precisar de qué hablamos cuando decimos, para sus escrituras, *costumbrismo*.

El cuadro de costumbres ha sido frecuentemente identificado en la historia de la literatura iberoamericana como un precursor o antecedente del cuento, pero Enrique Pupo Walker considera que esa “causalidad directa” atribuida entre ambas formas de la

narrativa breve produce un “equivoco innecesario” y, en su trabajo sobre los géneros breves, recupera definiciones de distintos autores latinoamericanos (el colombiano José Caicedo Rojas, el cubano Cirilo de Villaverde y el argentino Juan Bautista Alberdi) para destacar la función utilitaria e historicista del cuadro de costumbres (Pupo-Walker 1978).

En un complejo proceso de cruces textuales, el cuadro de costumbres sintetizó influencias de los cuentos populares españoles en los que “se bosquejaban ya regiones y tipos” (Pupo-Walker 1978:4) con formas de la prensa inglesa y la dramaturgia francesa. Condensó, además, la búsqueda de verosimilitud a través de la enunciación autobiográfico testimonial. El tipo de narración que proponen los textos costumbristas exalta los rasgos y lo particular de una escena y privilegia lo pintoresco en el detalle, lo regional y popular. La asociación entre este tipo de textos y el retrato u otros géneros de la pintura fue habitual y persistente. Los textos costumbristas abundan en metáforas plásticas, refiriéndose a sí mismos como “bosquejo”, “cuadro”, “retrato”, “paisaje” o “pincelada”. La operación textual sustituye la experiencia visual directa. Es por esta calidad de sustitución de la mirada que el texto “suele transformarse en una suerte de espectáculo o de estampa gráfica de sucesos muy variados” (Pupo-Walker 1978:6).¹²⁷

En la comparación de formas breves que realiza Pupo-Walker la narrativa costumbrista queda relegada a un estadio menor de lo literario, probablemente por su vínculo con lo documental y por cierta elocuencia pedagógica para lograr empatía con el lector. Aunque no lo explicita en su ensayo, la valoración negativa tiene que ver con su forma inacabada, por momentos desordenada (habla de collage textual), en la que los detalles no resultan incorporados en una trama orgánica, como sí lo hacen en la forma cuento.

¹²⁷ Podríamos considerar, en algunos casos, un proceso de transposición semiótica, como la entiende Oscar Steimberg (2012), en tanto una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos. Pero en general, se trata de evocaciones o acercamientos más impresionistas al concepto visual que refieren. Aunque no trabaja con cambios entre lenguajes artísticos sino con relaciones entre textos, tal vez podríamos considerar la concepción de *transposición* que maneja Genette (1989), dado que los textos costumbristas, en ocasiones, reelaboran temas o tópicos que aparecen en formas visuales. En el caso del traperero, que analizamos en breve, sí podemos considerar un fenómeno de transposición, dado que las formas pictóricas de su representación configuraron los elementos descriptivos básicos que lo connotan (el gancho, la bolsa y la posición inclinada de la cabeza). Algunas de esas imágenes se incluyen en colecciones costumbristas como *Los españoles pintados por sí mismos* (1848); “El traperero”, de Emilio de Palacio, de la colección *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma* (1872); “El traperero”, de José Luis Ginestra, en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* (1886); y “La traperera”, de Blanca de los Ríos, en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter*, todos citados por Dorde Cuvardic García (2007).

Sin embargo, hacia fin de siglo en Latinoamérica las formas híbridas que presentan las escrituras más informativas, entre la literatura y el periodismo, expresan características perceptivas y constitutivas de la experiencia moderna. Las formas deshilachadas, y por momentos inconclusas, de Fray Mocho, la selección de tópicos y la construcción de las situaciones narradas, exponen, a través del humor y de la sintonía con las formas orales, problemáticas de la transformación cultural que protagoniza y atestigua. El foco de su mirada está puesto en lo menor y en los efectos inesperados o residuales del progreso y la inmigración.

En la viñeta sobre “El basurero” (*Salero criollo*), por ejemplo, la información se divide en cuatro párrafos de disímil longitud que resultan algo redundantes y, por momentos, contradictorios. El fragmento inicial abre la escena con una carga despectiva en la contundente afirmación: “El basurero no es un hombre”; pero unas líneas después el mismo personaje recupera su humanidad, gracias a una nueva descripción: “Por la vereda va un hombre” (1961,I:55). Más que inconsistencia, la vacilación expone tratamientos y ambiguos sentires sociales frente a la figura del que recolecta los desechos de la ciudad. Hacia el final de esta parte, el personaje asume el protagonismo de su deambular urbano:

“guiña el ojo a las sirvientas que le esperan o les hace fogosas declaraciones de amor, indica con un pequeño gruñido a los caballos que le sigan, levanta cajones, los vuelca y vuelve a dejarlos en la vereda.

Y no se turba en su tarea y mira todo: las sirvientas, la gente que pasa y los objetos que contiene cada cajón, para ver cuáles puede recoger para sí y venderlos con provecho.” (1961,I: 56)

La siguiente sección está dedicada a los caballos, a los que describe como “los bichos más desgraciados que parece contener este mundo” y “hay quien asegura que han existido caballos de estos que [...] se han suicidado al ver su humilde condición” (1961,I:56). El último párrafo de la viñeta posa la mirada en el carro, retirando nuevamente al hombre de la acción, adjudicándole el mérito a “un armatoste chillón que, sin embargo, impide que nuestra sucia ciudad lo sea en grado superlativo o llegue a parecerse a su interior, donde se confunden y se dan un beso una cola de pejerrey y un ramo de violetas secas” (1961,I:57).

Cuando Walter Benjamin asocia el formato de las “fisiologías” (primero de personajes, luego de la ciudad y, por último, de animales) a la mirada del *flâneur* (Benjamin 1999a:49-52) encuentra una clave para entender la experiencia moderna en la ciudad, la escritura y el mercado. La ilusión de claridad que proponen las

descripciones de los fisiólogos encierra la promesa del desciframiento total de la ciudad: descubrir y conocer a los caminantes urbanos con solo mirarlos. Dice Benjamin: “a su manera, urdían así las fisiologías la fantasmagoría de la vida parisina” (1999a:53). Pero no alcanza la clasificación para apaciguar la amenaza del desconocimiento en la multitud. Ese ramo descartado de flores secas que flota en las alcantarillas de la ciudad “quizás presencié un idilio o asistió a una de esas peleítas que uno tiene con su novia a fin de poder gozar las dulzuras de una reconciliación” (Álvarez, 1961,I:57). Fray Mocho deja entrever, al manifestar aquello que el basurero esconde y guarda en su tacho, que hay mucho de lo que no se ve que aún persiste y que puede contar historias íntimas (secretas, vedadas) de los habitantes de la ciudad.

La viñeta no agota el conocimiento del recorrido ni de los objetos que podrían encontrarse. No alcanza con observar y describir, como anota críticamente Benjamin sobre las fisiologías, para saber qué perciben y registran las otras miradas con las que se encuentra el observador. En este relato del basurero se cruzan al menos tres perspectivas distintas: la del observador que escribe, la del propio basurero que busca sus réditos (eróticos y materiales) en el recorrido, la de las sirvientas que interactúan con él (aunque sus voces no aparecen). Y podríamos agregar una cuarta perspectiva, la de los caballos, que se humanizan en la decisión tragicómica del suicidio.¹²⁸

El collage que forman las distintas focalizaciones en la descripción del basurero multiplica la representación, desconectando en apariencia algunas reflexiones. Este mismo efecto se produce en la yuxtaposición de las distintas textualidades de Fray Mocho. El discurso periodístico que las anima superpone a cada tema, personaje o noticia los que le siguen. Para los lectores de las revistas, cada nuevo relato sustituye al de la semana anterior. El fragmento desconecta o esconde la lógica que los vincula pero, simultáneamente, unifica lo diverso en un continuum discursivo donde los elementos podrían ser intercambiables.

Aunque ciertamente Buenos Aires no era en 1890, como París, la capital del siglo XIX, las fantasías y los efectos que el avance moderno provocan en la sensibilidad literaria coinciden de algún modo con aquellos que Benjamin encuentra en la poesía de Baudelaire. Entre otras figuras y escenas de la vida en la ciudad, el poeta se detiene en

¹²⁸ Fontanille propone que la perspectiva “es una interacción entre una posición de observación simulada y una cierta organización de lo que es observado” (Fontanille 1989: 67). En los posicionamientos textuales, los usos pronominales y la agencia de los verbos expresan estas perspectivas. Así, en “El basurero” podemos leer estos funcionamientos: “Por la vereda va”, “no se turba y mira todo”, “indica a los caballos que le sigan”, “las sirvientas lo esperan”, “Lo siguen los caballos”, “el final de la trinidad es el carro” y ese carro “impide” la suciedad.

el “traperero” (*chiffonnier*), recolector urbano de desperdicios, que constituía un tipo en la literatura costumbrista francesa. El poema “El vino de los traperos” incluido en *Las flores del mal* no es su primer texto dedicado al *chiffonnier*. Benjamin rescata esta descripción en prosa escrita un año antes del poema (“Del vino y del hachís”, 1851, más tarde incluido en *Paraisos artificiales*, 1869):

Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. (citado en Benjamin 1999a:98)

Benjamin sintetiza la asociación del hombre que recolecta basura con el poeta en Baudelaire: “traperero o poeta, a ambos les concierne la escoria” (1999a:98).¹²⁹ Como decíamos, esta presentación del traperero como alegoría del intelectual o del artista no es de su invención. El trabajo con la basura, la exhibición de lo abandonado y la productividad a partir de los desperdicios fueron objeto de tipologías, escenas y representaciones pictóricas en la cultura francesa desde el siglo XVIII.¹³⁰

Tal vez Álvarez no haya encontrado esta consagración al traperero en el poeta francés pero muy posiblemente haya leído el texto que Mariano José de Larra (Fígaro), referente habitual del periodismo argentino desde sus comienzos¹³¹, le dedica a la figura de la traperera.¹³² El cronista español había leído “Les petits métiers” de Jules Janin,

¹²⁹ En “El vino de los traperos” podemos leer, en las dos primeras estrofas del poema, cómo Baudelaire sitúa el espacio marginal (brumoso, laberíntico, tal vez infernal) del traperero y establece, a través de su andar sinuoso, un paralelismo con la tarea del poeta: “Muchas veces, bajo la luz roja de un farol / que el viento azota en la llama y golpea en el cristal, / por el corazón de un barrio viejo, laberinto de barro / donde la humanidad hierve en fermento tormentosos, / se ve a un traperero que llega moviendo la cabeza, / tropezando y golpeándose contra los muros como un poeta, / y sin cuidarse de los soplonos, que son súbditos suyos, / ensancha todo su corazón con proyectos gloriosos.” y termina con una última estrofa de alabanza al vino “Para ahogar el rencor y acunar la indolencia / de todos los viejos malditos que mueren en el silencio, / Dios, estremecido de remordimientos, hizo el sueño; / ¡el hombre agregó el vino, hijo sagrado del Sol!” (Baudelaire 2006: 281-282).

¹³⁰ En 1781, Louis-Sébastien Mercier escribe su *Tableau de Paris* (Cuadro de París), donde incluye un pequeño texto titulado “El traperero” en el que reconoce el trabajo “innoble” del recolector como sustento material necesario para la producción intelectual. Mercier es considerado uno de los primeros costumbristas franceses. Para un análisis del traperero en el costumbrismo español, hemos consultado el artículo de José Escobar (2000), “Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra, metáfora del escritor” y el de Dorde Cuvardic García (2006), que traza un panorama de esta figura como “el otro marginal” en la cultura popular, en especial en Francia y España.

¹³¹ Los publicistas románticos admiraron a Larra, de quien Alberdi tomó el seudónimo “Figarillo” que usaría en sus textos de costumbres en *La Moda*. Como mencionamos en la introducción de nuestra tesis, citando a Mansilla, Larra seguía siendo en 1889 un modelo posible para los escritores argentinos. En *Caras y Caretas* 195, en ocasión del entierro de sus restos, se define a Larra como “el mejor crítico español” (CyC 195, 28/06/1898, p 50).

¹³² Larra explicita la imagen de la recolección de desperdicios como metáfora de la escritura periodística:

“Vuela de flor en flor, como decía, sacando de cada parte sólo el jugo que necesita; repáresela de noche: indudablemente ve como las aves nocturnas; registra los más recónditos rincones, y donde pone el ojo pone el gancho... su gancho es parte integrante de su persona; es, en realidad, su sexto dedo, y le sirve

donde se describe al trapero con su gancho y su bolsa, como “filósofo de las noches” y su saco como receptáculo de todos los textos franceses y su prensa, desde “las leyes del imperio” a “los decretos republicanos”.¹³³

Lo cierto es que el recolector de desperdicios era “una imagen codificada a lo largo de la literatura de entre siglos empeñada en representar las costumbres urbanas de la vida moderna” (Escobar 2000). Álvarez no se detiene en la asociación entre basurero y escritor pero sí reconoce la función servicial –necesaria– de su presencia.

Unos años después de la publicación de la silueta metropolitana del basurero, Fray Mocho reescribe la escena en “El barrendero orquídea” (CyC 7, 19/11/1898, p.10) donde el trabajador “que vive de la escoba” se clasifica animalizado en una “escala zoológica”. El tono baja y la descripción pierde algo de lo jocoso que tenía en su primera versión:

Con su canasto para los papeles, su cepillo de largo mango, su palita para el estiércol callejero y su carrito de latón mestizo de regadera, pasea su silueta azulada por entre los intersticios que quedan entre los carruajes lujosos [...]

El canasto y el largo mango se asemejan al gancho y la bolsa del *chiffonnier* (asociación reforzada por la imagen que acompaña el texto en la publicación de la revista). Los diminutivos reducen el heroico rol del carro en su versión previa y cambian el efecto liviano por un esbozo de miserabilismo. En la nueva versión se sostiene el encuentro con las sirvientas y el pequeño párrafo donde la mirada del basurero protagonizaba el recorrido para encontrar sus recompensas –“Y no se turba en su tarea y mira todo”– se expande. La descripción del ambiente callejero se complejiza. El relato incorpora otros actores urbanos que se cruzan con su mirada, transitan e interactúan.

Todo lo ve con ojo de lince, todo lo recoge su pala diligente y aún le queda tiempo para guiñar el ojo a las sirvientas apuradas, que van veinte veces a la mercería, en tantas otras

como la trompa al elefante; dotado de una sensibilidad y de un tacto exquisitos, palpa, desenvuelve, encuentra, y entonces, por un sentimiento simultáneo, por una relación simpática que existe entre la voluntad de la trapera y su gancho, el objeto útil, no bien es encontrado, ya está en el cesto. La trapera, por tanto, con otra educación sería un excelente periodista y un buen traductor; su clase de talento es la misma: buscar, husmear, hacer propio lo hallado...”. “Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos”, Mariano José de Larra (1999), *Artículos de costumbres*, Guatemala: Tierra Santa, pp 47-48.

¹³³ “Les petits métiers” (“Los pequeños oficios”) se encuentra en la colección de once volúmenes titulada *Paris, ou Le livre des Cent-et-Un* (1831-1834). Benjamin, lector de la colección, había relacionado esta literatura, como recuerda Escobar (2000:6), con los panoramas como artificio técnico.

Le chiffonnier, ce philosophe des nuits, qui s'en va, dans la ville, la hotte sur le dos et le crochet à la main [...] Le chiffonnier est inexorable comme le destin, il est patient comme le destin : il attend ; mais quand l'heure du crochet a sonné, rien ne peut arrêter son bras. Tout un monde a passé dans sa hotte! Les lois de l'Empire, dans cette fosse ambulante, courent rejoindre les décrets républicains; tous les poèmes épiques depuis Voltaire y ont passé; tout le journal, depuis trente ans, s'est englouti dans cet abîme sans fond [...] (Jules Janin 1831 :317)

ocurrencias de la señora; para trabar relación con las cocineras y cocineros del barrio, promesas vivientes de regodeo extraordinario; y aún para cambiar impresiones y noticias con sus colegas vecinos o con el conductor del carrito diminuto que, al paso tardo de la mulita que lo tira, va recogiendo cada hora la contribución de cada cuadra al estercolero general. (CyC 7, 19/11/1898, p.10)

La adjetivación también crece y se agrava. Los caballos dejan de ser posibles suicidas para convertirse, con un toque modernista, en “sombras de caballos tísicos y que con sus miradas dolientes y entristecidas mueven a compasión [los remedados *fiacres*]”. Lo que queda sin decir en “la boca insaciable de la alcantarilla” no es ya una pelea o un amorío con la noviecita sino

[...] un pucho huérfano, [...] mudo testigo de las discusiones políticas de los changadores ociosos o de los saludos efusivos de los desconocidos que, empujados por el destino adverso o favorable, se topan en la calzada. (CyC 7, 19/11/1898, p.10)

Y aunque no hace explícita la alegoría del traperero-escritor, el barrendero orquídea es cronista barrial: recoge información y la distribuye. Ciego, sordo y mudo cuando le conviene, es “confidente de todas las debilidades callejeras y el noticiero más seguro de cada cuadra”.

Fray Mocho se dirige a un público distinto del que busca Baudelaire (lectores que se sintieran incómodos con la poesía, “que prefieren los placeres sensibles y estén entregados al *spleen*”, dice Benjamin). Sin llegar a la gravedad patética que mueve al poeta, Fray Mocho descubre y utiliza los recursos del fragmento y la descripción para producir en la lectura la experiencia moderna de la ciudad donde vive. El cronista de Buenos Aires quiere divertir y entretener, pero también observa lo despreciado y pisoteado; los atorrantes, los ladrones, los pequeños vendedores, los extranjeros que deambulan y las reacciones burguesas de las señoras que charlan, los cajetillas, los vivos porteños.

Cronista concienzudo y archivo viviente

¡Una cosa son los diarios, che, y otra cosa es la verdad!
Fray Mocho, “Ojo por ojo”

La profesionalización creciente del mercado periodístico impactó en la escritura de Álvarez, en formato, búsqueda y desarrollo, pero no constituyó un freno para su poética personal. Las formas breves fueron su ámbito de desarrollo, y aunque la antología póstuma que compiló gran cantidad de sus colaboraciones para *Caras* y

Caretas se asuma como “Cuentos” desde el título, no es tan simple distinguir cuál es el género predilecto (si es que hay uno solo) de su escritura. Rodolfo Borello plantea que Álvarez prácticamente crea un nuevo género “a medio camino entre lo dramático y lo narrativo” (Borello 1974:108). En su mayor parte se trata de escenas dialogadas, o descripciones de personajes, lugares y prácticas (urbanas y pueblerinas) a las que elegimos denominar, de un modo general, *viñetas*.

En el primer aniversario de su fundación, *Caras y Caretas* publica una reseña biográfica y una caricatura de cada integrante del equipo editorial. El comienzo del texto que describe a su director lo reconoce como un observador atento:

Es un archivo viviente de los buenos tiempos viejos [...]. Es, al mismo tiempo, un cronista concienzudo del presente y sabe recopilar, con jugosa salsa, lo que se pone al alcance de su vista.

Presentando tipos populares, en su aspecto real, con su lenguaje pintoresco y con naturalismo sencillo, es maestro del género.

Hábil diseñador de personajes, sabe retratar con rasgos breves al antiguo lechero vasco, portador de la sabrosa yapa de leche, que espera ansiosa la turba muchachil, al barrendero orquídea, recolector de los estiércoles callejeros, o al panadero [...] (“José S. Álvarez (Fray Mocho)”, *CyC* 53, 7/10/1899)

El fragmento es elocuente, no solo sobre Fray Mocho, sino sobre las condiciones de su oficio en el período. Para armar las páginas de la revista también se recolecta – como hacen basureros o traperos– lo que se encuentra por las calles y se lo transforma en nueva producción cultural. Se cuenta el presente y se conserva el pasado. Fray Mocho es un buen *presentador* y un *archivo vivo*; como tal, sabe juntar retazos, sacarles el jugo, y diseñar tipos que monta en su semblante y su lengua característica.¹³⁴

Al reseñar la obra de un colega, en 1886, Álvarez opone el esfuerzo del escritor profesional en el periodismo a su literatura: “es una esperanza para las letras y sería una lástima que las necesidades de la vida diaria y el trabajo anónimo del diarista, malograrán sus espléndidas facultades y mataran el germen de los libros” (1961,I:88). Parece coincidir con la apreciación que Rojas planteaba respecto del mismo Álvarez: “el periodismo le impidió desenvolver su verdadero genio” (Rojas, 1960: 460). No nos

¹³⁴ Rodríguez Pérsico (2010) retoma la noción de archivo para describir el procedimiento de construcción de una memoria colectiva en los relatos nacionales del Centenario. En contraposición con estos, ubica en una serie de “formas breves o fragmentarias como el cuento, el aguafuerte, la *causerie* o la novela en episodios” de las décadas del veinte y treinta del siglo xx, un movimiento inverso, de desmitificación a través de la risa (2010:6). Si los escritores nacionalistas establecen tradiciones y genealogías, “aquellas otras textualidades fragmentarias y humorísticas se dirigen contra la memoria y el archivo” (2010:10). El caso de Fray Mocho es pendular respecto de los relatos totalizadores del Centenario y la fragmentariedad diseminativa de los humoristas del veinte. Instaura genealogías pero desmitifica purezas míticas. Si acordamos con Derrida (1997) que el “mal de archivo” tiende al borramiento, al olvido, y se sustenta en la pulsión de muerte, tal vez pueda explicarse la ambivalencia en el oxímoron con que se describe a Fray Mocho: “archivo vivo”.

convence esa joven declaración de Fray Mocho, más bien acordamos con el planteo de Eduardo Romano (1980, 2004), que entiende que en Álvarez no hay contradicción entre prensa y escritura literaria –como sí manifiestan en el mismo período los cronistas modernistas– sino que, en su caso, se asume

esa labor de indagación interpretativa, de experimentación verbal y crítica, con una manera literaria que no era necesariamente el modernismo, aunque fuera igualmente modernizadora. Fray Mocho me parece, en tal sentido, el mejor ejemplo, el más orgánico de la especie escritor-periodista que viene a suceder a los escritores gentleman del 80. (Romano, 2004: 49-50)¹³⁵

Rodríguez Pérsico también considera la experimentación verbal a partir del trabajo periodístico como práctica modernizadora, e identifica en la crónica una matriz de producción textual, en tanto “género adecuado al pulso nervioso de esos años” que permite visibilizar “los restos que dejan los procesos de modernización” (2003:112,113). El cuadro de costumbres, tal como lo habían practicado los románticos argentinos (Sarmiento en la prensa chilena y los jóvenes del salón literario en sus primeras publicaciones), ya no funciona. No alcanza con inscribir rasgos del sentir nacional o una descripción que recupere caracteres populares. Los escritores-periodistas de fin de siglo articulan su observación inquieta con la necesidad de la prensa de ofrecer novedades. Por eso, los trabajadores y paseantes de los barrios, marginales, *freaks*, mendigos, delincuentes y otros personajes de dudosa codificación moral capturan la percepción del cronista.¹³⁶

¹³⁵ La mayor distancia con el modernismo tiene que ver con la concepción del público para el que se escribe. En Álvarez no hay un público imaginado, para los textos más periodísticos, distinto del que leería las ficciones. Darío, por el contrario, delimita los campos de enunciación y recepción (Battilana 2006:115) para la opacidad del discurso poético o la cualidad informativa del periódico. Establece una denominación para referirse a la tarea de los cronistas modernistas: “diplomático-poeta” o “escritor-diarista”, expresando así la incipiente autonomización y la autopercepción de una tarea múltiple y heterogénea. (La Nación, 16 y 26 de febrero de 1901, citado en Colombi 2004:186). Carlos Battilana señala, sin embargo, que no siempre los poetas rechazaron la tarea periodística puesto que, si bien “muchas veces reniegan del periodismo como una tarea fatigosa que perjudica su poesía”, en otras ocasiones “no han más que resaltarla como un verdadero taller de aprendizaje, o como un espacio de escritura de dimensiones estéticas en sí mismas” (Battilana 2006:111). Así lo reconoció el mismo Darío al mencionar en su autobiografía que “El coloquio de los Centauros” lo había terminado en la misma mesa en la que Payró escribía sus artículos (citado en Battilana 2006:111).

¹³⁶ Además de la curiosidad y la dimensión comercial, el artículo breve de costumbres, que se multiplicó en la prensa rioplatense de fin de siglo (a diferencia de los intereses y temas de sus antecesores románticos, que buscaban la independencia cultural y la afirmación de una identidad nueva) es coincidente con la preocupación de la élite cultural local ante el impacto inmigratorio. Juan Piaggio, un periodista que publicara escenas costumbristas en *La Nación*, escribió una nota que presentaba la compilación en libro de sus artículos –*Tipos y costumbres bonaerenses*, publicado por Félix Lajouane en 1889–, proponiendo que “el deseo de mejorar nuestras costumbres sociales describiéndolas o criticándolas de la mejor manera que he sabido, inspiraron estos criterios, que hoy saco del olvido para recordar siempre como hombre y como ciudadano, debo repartir mis atenciones cariñosas entre el lugar que me abriga y la sociedad que lo defiende” (citado por Romano 1992: II-III).

Entre esos individuos que destacan por lo monstruoso de su diferencia, las “Siluetas metropolitanas”, de 1894, muestran a un particular trabajador callejero que no vende otro producto que su propia alteración física. Instalado en la puerta de la Bolsa de Comercio, exhibe su espectáculo.

Es un dinamarqués, ex marinero, bajito, huesudo, blanco requemado y bastante sucio: se para en el borde de la vereda y con una voz chillona exclama cada dos minutos:

– ¡Caballeros y señores!... ¡Aquí está el prodigio de la lengua agujereada por los dientes de un caimán a orillas del lago Maracaibo! ¡Vengan a verlo! ¡No vale nada!

Y cuando hay una rueda de mirones, el hombre abre la boca, saca la lengua y tomando un lápiz Fáber lo introduce en ella hasta la mitad.

¡El espectáculo es horripilante!

No obstante, como en nuestras calles hay gente para todo, los centavos llenan pronto el bolsillo del pobre diablo callejero. (1961,I: 68)

Esa *gente para todo* es también la que está interesada en leer las descripciones en las que lo *horripilante* ya no tiene un matiz sublime ni temerario. Es otra de las formas de la interacción entre quienes deambulan cotidianamente por la ciudad, como aquello que Fabio Carrizo, el protagonista de *Memorias de un vigilante*, asimila e intenta develar: “aprendí a conocer este Buenos Aires bello y monstruoso, esta reunión informe de vicios y virtudes, de grandezas y miserias” (“Misterios de Buenos Aires”, *Memorias de un vigilante*, 1961:209).

De algún modo, plantea Rodríguez Pérsico, “Fray Mocho escribe el reverso de los retratos malditos de *Los raros*: en vez de artistas, encontramos individuos del pueblo; nombres de modestos oficios sustituyen a los apellidos descollantes” (2003:112). Y podríamos continuar su apreciación, proponiendo que Fray Mocho amplía el *entre nos*, sube el volumen de las voces que se escuchan y ocupa espacios similares con nuevos personajes. Aunque la crónica como forma moderna coincide con las líneas predominantes de la escritura de Fray Mocho, es más preciso referirse al sujeto narrador como cronista –por su poder de observación, su pluma distintiva y la actitud documentalista que lo alienta– que definir sus textos como verdaderas crónicas. Si bien se articulan, en general, alrededor de un punto de vista observador e incluyen la voz del autor, algunos de sus relatos y diálogos están mucho más cerca de la ficción que las crónicas modernistas contemporáneas.¹³⁷

¹³⁷ Aunque la extensa bibliografía que se ocupa de las crónicas modernistas coincide en considerarlas “texto autónomo dentro de la esfera estético-literaria” (Rotker 1991:131), recordemos lo que Julio Ramos señaló en su clásico acercamiento al género como forma característica de la modernidad latinoamericana: “en varios sentidos, para los escritores finiseculares la crónica es una instancia débil de literatura”. Como forma “menor”, dice Ramos, la crónica permitió procesar zonas de la cotidianidad que quedaban fuera de formas más canónicas de lo literario. La heterogeneidad de la crónica la convirtió en “archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana”. Hay muchos textos de Álvarez que, como

Decíamos que descreemos de aquella primera crítica de Álvarez al trabajo periodístico porque fue en ese marco donde consolidó su(s) firma(s). En reiteradas oportunidades avanzó en la parodia y el chiste sobre el propio oficio, pero esta actitud fue constante en casi todos los tópicos que abordó su escritura. Sus caricaturas socarronas dan cuenta de la práctica periodística en términos cada vez más profesionales, como en el relato “¡Viva...Y siga el baile!”, donde uno de los personajes dice que los periodistas “de verdad [...] son pobres bichos que honradamente cambian su *salú* por el mendrugo miserable...” y son comparados con “verdaderos piratas de la vida”, pues por conseguir ese botín que es la noticia son “capaces de traicionar al demonio” (1961,II:304). Esos *pobres bichos* son parte del catálogo de personajes que las nuevas formas culturales le ofrecen para observar y retratar, y brindan también ese *espectáculo horroroso del pobre diablo*, cuestionable pero interesante.

Hasta dónde llega –o dónde empieza– la literatura y cuáles son los límites de lo narrable son preguntas que se están reformulando en la acción mientras Álvarez escribe. Julio Ramos (2003) opone la acción de “informar” a la de “hacer literatura”, y considera que esta oposición es “índice [...] de la pugna de poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la ‘industria cultural’” (2003:145). De su propia escritura apunta Álvarez que los puntos de su pluma están “hechos más para relatos de crónicas y noticias que para filigranas literarias” (1961,I:75)

La colocación estratégica desde la que presenta espacios y situaciones en sus textos es la de haber estado ahí (como posición verosímil no necesariamente verídica). Así instaura proximidades dispuestas para ser vistas a través del retrato u oídas en los diálogos. Sus composiciones están profundamente vinculadas al espacio disponible en el medio en que son publicadas: lo fragmentario y lo episódico son, por tanto, características constitutivas de su narrativa. La simulación sonora propone distancias pequeñas que el lector *escucha* como si estuviera presente y la perspectiva del observador alterna con focos cercanos y un poco más lejanos pero siempre de escala humana.¹³⁸ La predominancia sensitiva (visual-sonora) en los textos de José S. Álvarez

iremos analizando, coinciden cabalmente con esta definición pero en el caso de las escenas dialogadas o los reportajes no suele sostenerse aquello que también puntualizó Ramos como la emergencia de un “sujeto estético protuberante y enfático” (Ramos 2003:149,150), que Beatriz Colombi definió como un sujeto de doble valencia en la crónica dariana, a la vez informante y actor (Colombi 2004:218).

¹³⁸ La representación proxémica suele estudiarse desde la antropología y la psicología de la interacción para relevar los modos en que los sujetos reconocen límites en sus relaciones con el espacio y los otros. Originalmente centrada en la cuestión de distancias y cercanías (Hall, *The Hidden Dimension*),

puede pensarse en relación con lo que señala Rodríguez Pérsico, como una de las formas del paso a lo masivo, teniendo en cuenta que lo popular no puede pensarse sin esa “visibilidad de la masa” (Barbero, 1993).¹³⁹

Las representaciones del comportamiento espacial (proxémico) que las voces sugieren en la escritura literaria y las posiciones de los personajes en la ciudad también son formas de esa visibilidad. En particular en la figuración de los encuentros sociales, en su dimensión física, en los intercambios, y en la experiencia sensorial. El danés de la lengua agujereada, por ejemplo, ocupa un espacio supuestamente prestigioso: la puerta de la bolsa de comercio, y lo resignifica con su presencia, generando un círculo de espectadores a su alrededor que lo utilizan con una funcionalidad imprevista. Los vendedores y empleados (recolectores, lechero, lavandera, bombero, vigilantes, vendedor de fiambres, pechadores, cocineras, periodistas, tipógrafos, sirvientes... entre otros) y paseantes callejeros que dialogan en las veredas, cantinas, bares y edificios públicos ocupan la ciudad, conversan y distribuyen datos, opiniones, impresiones. Sobre todo, hacen propio el lugar que habitan.

Álvarez fue adjetivado y clasificado como autor criollista, como escritor satírico, como escritor-periodista, regional, nativista, pícaro, humorista, y cronista del novecientos. La elección de una u otra categoría nos habla de esos textos puestos en sistema con las preocupaciones de la crítica en cada contexto específico pero sobre todo de una escritura de contornos lábiles y géneros híbridos, permeable tanto al cambio como a la tradición. Asuntos, nivel de lengua, personajes, medio de publicación, público lector: todas estas dimensiones se involucran en la categorización de su obra, de su figura o de ambos aspectos. Nuestra lectura ha sistematizado también su recorte: hemos dejado la literatura de viaje en segundo plano, por ser un área más recorrida por la crítica, y privilegiamos el ambiente urbano por la fuerza que encontramos en la sociabilidad de la ciudad de Buenos Aires, en términos de impacto cultural, para los

los estudios actuales reorientan el interés a las representaciones subjetivas que se plantean en la relación con el intercambio comunicacional (en interacciones humanas y también en relaciones máquina-humano). En esta línea se hace necesario pensar el papel de la gestualidad (kinésica) y del espacio personal (proxémica) como inscripciones imaginarias que producen referencias identitarias y se instauran como espacios de legibilidad respecto de los paradigmas sociales que sustentan.

¹³⁹ En la viñeta homenaje a “Ramón Romero”, Álvarez sintetiza al comentar un libro de su amigo cuál es su concepción del éxito popular: “En ese libro no habrá giros preciosos, frases llenas de armonía, trozos literarios, pero huele a pueblo, huele a verdad, a vida y por eso el pueblo lo acogió con aplausos a pesar de los juicios olímpicos de críticos y literatos, atorados de pretensiones y de pensamientos robados”. (I, 1961:77)

autores que leemos y sus modos *charlados*. La conversación literaria expresa constitutivamente las tensiones de lo moderno en la cultura letrada rioplatense.

La escritura periodística y ficcional que leemos en esta parte se concentra en la segunda mitad de la década del noventa y los primeros tres años del nuevo siglo (hasta la muerte de Álvarez). Incluimos los textos que forman parte de *Memorias de un vigilante* (1897), los que sus compañeros compilaron póstumamente en *Cuentos* (1905); el, también póstumo, *Salero criollo* (1920) y las páginas escritas para *Caras y Caretas* que quedaron fuera de esas antologías (1898-1903). Sus libros con relatos de viaje *Viaje al país de los matreros* (1897) y *En el mar austral* (1898), aunque no son foco primario de nuestro interés, también serán leídos en función de los cruces y solapamientos entre voces y escritura.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Esta parte analiza, mayoritariamente, la obra editada en libro de José S. Álvarez incluida en sus *Obras Completas*, y los textos publicados en *Caras y Caretas*, firmados como Fray Mocho y Fabio Carrizo, que han sido recopilados por Pedro L. Barcia en el tomo *Fray Mocho desconocido* (1979). Citamos de las *Obras completas* con prólogo de F. Solero (1961), aclarando el título de la viñeta y el libro, en el caso de los que publicó en vida. El resto de los textos se citan de la revista.

Actualmente se puede acceder electrónicamente a la colección completa de *Caras y Caretas* en la página web de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Adjuntamos un esquema de sus textos para simplificar la cronología en que fueron publicados y desambiguar algunos datos que se han repetido con errores en la bibliografía crítica.

–*Esmeraldas. Cuentos mundanos* (1885) fue su primer libro, firmado como Fray Mocho. Son once relatos de temática amorosa y pícaro, por eso la elección del título aísla un rasgo de la esmeralda (el color) para indicar el sesgo verde.

–*Galería de ladrones de Buenos Aires 1880-1887* (1887) es el compendio de fotografías y retratos que Álvarez organizó como comisario de pesquisas de la policía de Buenos Aires. Es analizado en la siguiente parte de esta tesis.

–*Misterios de Buenos Aires. Memorias de un vigilante* fue publicado por la Biblioteca del pueblo en 1897 y firmado como Fabio Carrizo. En sucesivas ediciones cae la primera oración del título. La obra consta de dos partes: “Memorias de un vigilante” y “Mundo lunfardo”. Identificamos los textos incluidos como capítulos para simplificar la referencia, aunque por su brevedad siguen siendo viñetas o escenas, como las que integran el resto de su obra.

–*Cuentos* reúne noventa y dos entregas para *Caras y Caretas* que fueron seleccionadas por compañeros y amigos, editadas originalmente como fascículos en la revista durante el año posterior a su muerte, y publicadas en libro en 1905 como *Cuentos de Fray Mocho* con prólogo de Miguel Cané. El orden del libro no coincide con la fecha de aparición de las piezas en la prensa, por lo que intentaremos reponer ese dato en las citas. Esta antología (completa o en partes) ha sido publicada decenas de veces por distintas editoriales, en colecciones económicas, ilustradas, como clásico argentino, dentro de colecciones humorísticas o en ediciones escolares, con ese título y con otros. Una breve lista (incompleta) de las editoriales que lo han publicado incluye a La Cultura Argentina, Tor, Schapire, Centro Editor de América Latina, Eudeba, Librería del Colegio, Hispanoamericana, Aguilar, Estrada, Abril, Diario Popular, Sopena y Kapelusz, además de series institucionales del Ministerio de Educación de la Nación.

–*Salero criollo* (1920) recopila textos de Álvarez en la prensa previos a *Caras y Caretas*, a fines de la década del ochenta y durante la década del noventa (en *La Mañana* de La Plata, *Sud-América* y *La Razón*). Su primera edición es de *La Cultura Argentina* con prólogo de Mariano Joaquín Lorente.

–*Viaje al país de los matreros. Cinematógrafo criollo*, (1987). Editado por Ivaldi y Checchi con ilustraciones de Francisco Fortuny.

–*En el Mar Austral. Croquis fueguinos* (1898). También editado por Ivaldi y Checchi con ilustraciones. Fue publicado parcialmente en el folletín de *La Tribuna* durante 1897. Payró leyó el texto y escribió una carta que luego sería el prólogo de la edición en libro que citamos en este capítulo. Aunque en su caso el texto respondía a una comisión enviada por el diario, es curioso que su propio relato de

Las viñetas escritas: voces próximas y croquis visuales

Aunque la denominación “viñeta” ya ha sido convencionalmente aceptada como término literario o dramático para referir a la escritura de una escena corta donde prima la descripción (de objetos, personajes, situaciones o ideas) por sobre la trama narrativa, nos resulta productivo recordar su definición vinculada a distintos formatos de la cultura tipográfica y visual. La palabra francesa *vignette* (pequeña vid) remite a los diseños decorativos que dividían capítulos o secciones de libros con imágenes de hojas y uvas. En una entrada de su glosario de conceptos gráficos, Alejandra Benitez explica la génesis de las viñetas como elemento tipográfico que segmenta visualmente los textos impresos:

A mediados del s. XV dos impresores de Verona llamados Giovanni y Alberto Alvisi diseñaron ornamentos móviles llamados “flores” o “fleurons”. [...] Las orlas o viñetas pueden ser grabados en madera, metal o elementos tipográficos, pueden ir aisladas o combinadas unas con otras [...]. Es muy difícil conocer sus orígenes, los catálogos de las imprentas más importantes acostumbraban [...] presentar todo el repertorio disponible, no importaba quiénes los habían diseñado, normalmente se compraban a distintos impresores. Son utilizadas como: cabeceras, separadores o cierres. (Benitez, “Orlas, viñetas y filetes” 1998: 44-45)

La definición de la RAE refiere también a lo visual, si bien no recupera la etimología del término, distinguiendo tres usos: los recuadros (dibujo y texto) en que se compone una historieta; los dibujos o escenas impresas (en libros o periódicos) que suelen tener carácter humorístico; y la ilustración que separa secciones en un texto impreso. Este origen de la viñeta como ilustración decorativa, que ameniza la lectura; y su cualidad repetitiva, de cuño tipográfico, resuena en la escritura de textos de entretenimiento que diseñan tipologías populares.

Hay otra concepción útil para pensar las formas escritas de José S. Álvarez, que proviene de las técnicas de registro visual estático y en movimiento. Nos referimos a la viñeta fotográfica, es decir una imagen que funde gradualmente a blanco o a negro hacia los bordes. Se trata de una composición visual que dirige la atención sobre un elemento y que, en la historia de la fotografía, se considera como antecedente del primer plano (cuando los recursos técnicos no permitían el acercamiento focal). Andrea Cuarterolo estudia los orígenes del cine y la fotografía en Argentina y señala que las viñetas fotográficas y cinematográficas tuvieron una función particular en la producción visual de este período, como un modo de representar puntos de cámara subjetivos:

viaje, *La Australia argentina*, empezó a salir en *La Nación* ese mismo año (1898), con posterioridad al de Fray Mocho.

Es frecuente encontrar hacia fines del siglo XIX y principios del XX, una gran variedad de imágenes fotográficas que simulan haber sido tomadas a través de binoculares, cerraduras, lupas, telescopios y otros dispositivos ópticos similares y que, usando viñetas con estas formas particulares, aíslan lo representado para mostrarlo a través de una suerte de toma subjetiva. La utilización de estas viñetas sugiere la presencia de un ojo en perspectiva, que mira desde una posición análoga a la del espectador.

Y ofrece esta imagen como ejemplo de las primeras viñetas realizadas en Buenos Aires:



Izq.: ‘Carte de visite’ de autor no identificado con viñeta circular. Buenos Aires, ca. 1865. Colección de Andrea Cuarterolo. Der.: Cierre en iris. Fotograma de *Mi alazán tosta*, Nelo Cosimi, 1923. (Cuarterolo 2013:66-67)

¿Por qué llamar “viñeta” a un texto verbal? Si acordamos en que una viñeta escrita puede pensarse como un texto breve, que intenta representar imágenes y sonidos en un momento determinado, y que suele transmitir impresiones y opiniones, entonces la relación con el recorte de una imagen y la mirada subjetiva se hace más clara. Aunque en los textos de Álvarez no encontramos explícitamente la écfrasis de viñetas visuales enmarcadas¹⁴¹, su poética maneja con soltura las significaciones visuales que mencionamos. Elige representar en primer plano una situación o personaje, da cuenta de la impresión subjetiva de quien observa –explícita o implícitamente– y estampa tipos que, como el clisé de la imprenta, fijan las formas de un elemento particular que se repite.

Consideramos utilizar la categoría viñeta, entonces, como rótulo/género/marco de sus escrituras por el carácter fuertemente representativo que las alienta y por su impronta técnica, de repetición y construcción de estereotipos. A pesar de que muchas de sus escenas carecen de descripciones, su expresividad auditiva posiciona, desde la voz, a personajes tipificables y reconocidos para los lectores contemporáneos. Los

¹⁴¹ No nos ocupamos en este caso de la noción de metaimagen que presentan las viñetas fotográficas “con formas particulares” (con la inclusión de instrumentos o espacios de visión determinados), en tanto el marco que recorta la imagen representa a su vez otra imagen y genera el efecto de la puesta en abismo que en el texto verbal implica incorporar un relato dentro de un relato (Alessandria, 1996), sino de la escena cerrada y observada en primer plano, desde una perspectiva determinada.

climas o paisajes sonoros que se escriben en los diálogos (los cronolectos, las jergas, las pronunciaciones características) proponen una constelación que va del retrato subjetivo a la instantánea panorámica.

Al leer “Confidencias” (CyC 97, 11/08/1900), uno de los relatos que se incluyeron en *Cuentos*, encontramos que la viñeta sonora prescinde de narrador o didascalía alguna y presenta el discurso directo de un hombre y una mujer que se quejan por la falta de dinero de sus patrones. Este procedimiento de comenzar *in medias res* el diálogo de dos personajes se repite con asiduidad en textos de Álvarez. El título anticipa el género discursivo primario que intenta emular: una declaración de algo que se sabe o se ha experimentado pero que, a diferencia de la confesión (una de las formas modelo de las escrituras del yo), implica el intercambio con otro en un tono íntimo, de revelación y confianza. La proximidad se plantea entre los que conversan pero también con quien lee, que accede a escucharlos. En sus intervenciones, los personajes expresan quiénes son, su ocupación y su modo de hablar. El título es la instancia donde el narrador deja explícita su huella –un gesto similar al de la poesía gauchesca– distanciándose de las voces protagonistas y clasificando el tipo de intercambio discursivo que protagonizan.

Confidencias

–Si vos no parás en los conchavos, che... Parecés zapato cambio... ¡No hay pata en que calcés bien!

–¿Y qué quiere que haiga, mi tía, si me tocan unas?... ¡La gran perra!... ¡Vea la última que me cayó!... Mucho firulete y maestros de francés y de pintura pa las niñas, pero en punto a pago... ¡ninte!

–Eso no te lo puedo creer, che, ni aunque me lo jurés por tu mama... ¡Tu patrón es hombre rico!...

–¡Gran cosa el patrón!... Usté lo ve metido en su levitón y no sabe la clase e’liendre qu’es con ese aire de abombao...vea, a mí me tomó pa mucamo’ el escritorio, y en cuanto me descuidé, era desd’eso hasta pión de patio y en los ratos desocupaos hasta niño... (1961,II:211)¹⁴²

¹⁴² Fray Mocho publica otro diálogo titulado “Confidencias” en el n°97 de *Caras y Caretas* (11/08/1900), también incluido en *Cuentos*. En este caso, el diálogo lo protagonizan dos hombres que bien podrían ser patrones de los primeros confidentes. Uno de ellos trata de aconsejar a su sobrino diletante, “atorrante”, pero cuando éste finalmente lo enfrenta, explicando que está enamorado, se produce el “entendimiento”. La primera intervención aclara cuál es la posición social del interlocutor: “[...] Mire que se necesita ser pavo pa preferir andar de atorrante a estar en la estancia cómodamente, trabajando en tus cosas y dándole gusto al viejo que lo que quiere es tu bien y nada más [...]” (1961,II:318).

La respuesta refuerza, en el tono, el uso del voseo y el che, esa identidad de heredero criollo que conversa en la intimidad y el conflicto entre dos generaciones: “[...] Dejat’e macanas Santiago y no te metás en lo que no entendés ni entenderá mi padre tampoco... ¿Qué saben ustedes, pobres bichos, de ciertas cosas que no sospechan que existen?... Ustedes han nacido pa comer a gusto, che, pa trabajar a sus anchas, pa vivir sin pensar ni sentir, esperando que los negocios vayan adelante y que Dios les dé salud... Los dos son viejísimos, che, aunque no lo echen de ver y yo sería un loco si me metiese a convencerlos...”

Las voces escritas remedan tonalidades y acentos. El léxico y las descripciones de otros personajes, como la ropa del patrón, remiten a una escena contextual que se vislumbra sin ver, al escuchar en el silencio de la página a los interlocutores. Los recursos de puntuación, como el guión de diálogo y los puntos suspensivos, junto con el alargamiento de las vocales a final de palabra, espacializan las intervenciones y dramatizan el tiempo en que un personaje piensa en lo que viene después. Estos espacios colaboran en la realización de la prosodia oral en lo escrito. Otros recursos como la inclusión de vocativos: *che*, *vea*, y frases hechas como “no hay pata en que calcés bien”, así como los apóstrofes en caso de sinalefa, el cambio de acentuación de palabras graves a agudas, la caída de las *d* y la utilización de formas arcaicas –*haiga*– e italianismos –*ninte*– construyen, en la forma, el universo social y discursivo que se quiere representar. Es por este logrado montaje espacial y tipográfico que Fray Mocho ha sido leído como reproductor transparente de lo que oía¹⁴³. El artificio de la escritura es tan complejo que provoca su propio ocultamiento.

Las escenas dramáticas en las que resuenan las voces directas de los personajes alternan con formas más descriptivas. Además de los diálogos, Álvarez formula una serie de marcos visuales para su escritura periodística que suele organizar en torno de una primera persona que describe y opina. Las denominaciones que utiliza como títulos o subtítulos revelan el carácter esquemático, breve y circunstancial de estos textos: “instantáneas metropolitanas”, “instantánea rural”, “siluetas callejeras”, “bocetos porteños”, “bocetos”, “pinceladas”, “croquis fueguinos”. En general se trata de “títulos simples con valor de indicación genérica”, para seguir la caracterización de Genette

Decime... ¿Vos jugarías plata’a mis manos si me vieras traer un potrillo y anotarlo p’al premio grande?...” (II, 1961, 319).

¹⁴³ Guillermo Ara (1963) oculta la labor compositiva de Fray Mocho como creador de una lengua escrita dando por seguro que es la transposición directa lo que articula al texto: “La palabra popular, cotidiana, doméstica, vulgar, chabacana de a ratos, lunfarda en algún momento, crea el estilo de los cuentos de Álvarez. Esa lengua le descubrió un alma que es precisamente lo que difícilmente descubre el pseudo lenguaje de salón de té o tertulia literaria. Con seguridad que no pretendía crear caracteres originales, ni soñaba con desentrañar impulsos secretos de la personalidad argentina, al modo de tanto sociólogo moderno. Su propósito se contenía dentro del cuadro de costumbres, de la instantánea local, pintoresca y viva” (Ara 1963:108).

Es interesante, de cualquier modo, su percepción respecto de que es la lengua la que organiza los relatos y, aunque no coincidimos con su análisis de los vínculos entre oralidad y escritura, muchas de sus observaciones respecto de los recursos que utiliza Álvarez para generar los efectos de oralidad son adecuadas y precisas. Veamos cómo, en la cita que incluimos a continuación, las nociones de “transcripción” y “calco” opacan la detección que sí realiza de las estrategias de escritura: “En relación con el lenguaje de uso común a determinada zona del vivir porteño, en Álvarez debe atenderse a los problemas que la transcripción a la escena o al cuento debió plantearle al escritor. Y hay que decir que en este aspecto consiguió aciertos de notable precisión. Hasta calcó las posibles ultracorrecciones que al expresarse por escrito cometen las personas de pobre educación escolar” (Ara 1963:110)

(2001:53), y cuando aparecen en el subtítulo (como *En el mar austral*) funcionan también con el valor de aclaración. Los títulos modernos, escribe Genette, constituyen un “objeto artificial, un artefacto de recepción o de comentario” (2001:51).¹⁴⁴

La silueta, el boceto y el croquis son términos pictóricos que designan pruebas, primeras impresiones o proyectos de una obra. A diferencia del “estudio”, al que se dota de color, detalles o profundidad, el boceto o bosquejo insinúa los detalles y presenta un aspecto fácil, veloz o inconcluso, dibujado a mano alzada. El croquis coincide con estas condiciones pero suele incluir situaciones más complejas, con más de una figura, y refiere también a los diseños ligeros de orden militar, que plantean visualmente tácticas y estrategias en el terreno.¹⁴⁵

Hemos mencionado la relación entre Baudelaire y la literatura popular, y su interés por las vistas y las miradas urbanas. Sobre esta cuestión, en su ensayo “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire dedica una reflexión sobre el croquis como forma pictórica del costumbrismo:

Para el croquis de costumbres, la representación de la vida burguesa y los espectáculos de la moda, el medio más expeditivo y menos costoso es evidentemente el mejor. Cuanta más belleza ponga el artista, más preciosa será la obra; pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores, un movimiento rápido que impone al artista la misma velocidad de ejecución. (Baudelaire 1999:353)

Baudelaire define al pintor de costumbres como un “genio de naturaleza mixta” con capacidades no solo plásticas sino literarias; “observador, paseante, filósofo” son los epítetos que usa. La velocidad y el movimiento moldean la forma de su pensamiento y su arte. Este “pintor de la circunstancia” se mezcla con el mundo, se sumerge en la experiencia y crea luego de memoria, con la velocidad desesperada del que no quiere perder detalle atesorado en la mente. Con menor habilidad que otros artistas, el bocetista

¹⁴⁴ Una interesante observación de Genette respecto de la destinación del título recupera el impacto de estas denominaciones, en cuanto a su recepción: “si el destinatario del texto es el lector, el destinatario del título es el público [...]. El título se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan con ello de su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación –o, si se prefiere, un tema de conversación.” (2001:68). Recordemos que las instantáneas, siluetas y bocetos de Álvarez eran marcos para la inclusión de textos breves en la prensa. Siguiendo el razonamiento de Genette, los títulos de Fray Mocho instauran la figuración de su autor como retratista de lo fugaz y cotidiano, más allá de que ese tratamiento se verifique en la composición de sus textos.

Un aparte merecerían los títulos musicales de Álvarez: la nombrada “Sinfonía”, “Bordoneando” (CyC 67, 13/01/1900), “Bordoneo” (CyC 171, 11/1/1902).

¹⁴⁵ En términos arquitectónicos, el boceto expresa una intuición teórica y un vínculo entre las ideas y la realización. Alessandro Castagnaro (2005) entiende al boceto como trazo, como apunte y como signo que capta instantáneamente cualquier cosa que ha estado elaborada mentalmente. Da cuenta de la elaboración sintética que permite pasar de la idea a la realización. Antonio Gámiz Gordo define al croquis, los apuntes y los dibujos a mano alzada como “dibujos narrativos”, que aunque con descripciones incompletas funcionan como memoria del objeto arquitectónico (2003:124).

busca retratar lo pasajero y fugaz de la vida presente: he ahí su hallazgo y su modernidad. El croquis deja de ser una forma inacabada, práctica previa para el completamiento de la imagen posterior, y se transforma en un modo de mirar lo circundante: “en cualquier punto de su progreso, cada dibujo parece suficientemente acabado; si lo desean pueden llamarlo un boceto, pero un boceto perfecto”.¹⁴⁶

En carta dirigida a José María Niño, director del periódico platense *La Mañana* (fecha el 29/10/1894 y publicada en el diario el día siguiente) como presentación de sus “Siluetas metropolitanas”, Álvarez ostenta una actitud entusiasta por lo que lo rodea y un deseo de registrar lo oído y lo visto en términos ligeros e impresionistas que recuerdan al pintor de la vida moderna, aunque en otra clave tecnológica:

Ahora ya no soy aquel trabajador de antes, que usted conoció echando el alma sobre las mesas de redacción, sino uno de los tantos vagos que caminan por las calles de la ciudad –tan llenas de cosas curiosas– a caza de algo que hacer. Mi correspondencia, pues, no será científica ni literaria, sino sencillamente informativa; me dejaré de libros, de escabrosidades políticas, de investigaciones prolijas y minuciosas respecto a cómo se pasan las cosas en la realidad de la vida y me limitaré, pura y exclusivamente a **pintárselas como yo las veo, a transmitirle los comentarios que oigo por ahí**, a ser resumiendo, **un fotógrafo que saca vistas instantáneas** para *La Mañana*. (“Instantáneas Metropolitanas”, *Salero Criollo*, 1961,I:59. Destacado nuestro.)

La instantánea singulariza un modo de percepción que segmenta una situación puntual en el fluir continuo de la temporalidad. Para Benjamin, por el contrario, el instante puede ser leído como momento de una constelación, como instancia condensada que permite la comunicación de lo lejano con lo cercano, como el fragmento en el ámbito de la temporalidad. En el campo de la temporalidad, los elementos que el instante condensa son el presente, el pasado y el futuro, toda la historia de la humanidad (Benjamin 1989: 191). El instante puede entenderse no ya como la puntualidad que determina un corte en la experiencia del tiempo sino, al contrario, como la instancia vinculante que permite la circulación, aunque no la mezcla, del pasado, del presente y del futuro. Como señala Agamben, “[...] el tiempo es representado mediante

¹⁴⁶ Si buscamos el croquis de costumbres, en la literatura argentina, es inevitable caer en *El matadero*. El “dibujo narrativo” que diseñó Echeverría para contar ese “simulacro en pequeño” de la barbarie inauguró un mundo nuevo en la narrativa argentina. Cristina Iglesia (1998) señala que “hacer el croquis significa delimitar la zona de lo inmundo, recortarla, aislarla, para poder narrar con intensidad” (1998:31). A diferencia de lo que sucede medio siglo después en los diálogos de Fray Mocho, Echeverría necesita distanciarse de esas voces que ha inscripto en el papel, cerrando el diseño espacial y definiendo a los otros como esa *pequeña clase proletaria* (Echeverría 1963:102).

Adriana Amante (2003) observa otro rasgo de pintura esquemática en *El Matadero*, a partir de la edición que Juan María Gutiérrez ejerce sobre el manuscrito. “Para Gutiérrez ‘El Matadero’ es un boceto del poema *Avellaneda*”, dice Amante, porque solo entendido como práctica incompleta puede tolerarle lo soez y la mezcla. Amante propone que también podría leerse como boceto de sí mismo, prueba textual a la que le falta todavía trabajo y corrección (que tímidamente podría haber realizado Gutiérrez con la inclusión de los puntos suspensivos en los insultos escritos).

imágenes espaciales” (Agamben 2007:132). Por eso la circulación entre temporalidades que provoca el instante puede visualizarse.

Además, la idea de *instantánea* para la toma de fotografías incidentales, espontáneas, indica que el registro de la imagen sobre una superficie sensible ya ha pasado por diversos formatos y ha superado la etapa lenta del daguerrotipo (aunque todavía requiera procesos no instantáneos de revelado e impresión). El uso remite a la exposición de algo o alguien –en este caso la ciudad– a la mirada del fotógrafo y al disparo súbito de la cámara.¹⁴⁷ En la presentación de Álvarez, que define un modelo literario, los roles de fotógrafo y pintor se superponen, y ambos se combinan con el de transmisor sonoro. Luego de esta introducción a su programa estético, Álvarez presenta un nuevo espacio urbano y un grupo cultural específico en el que se siente a gusto: la “Cantina dil 20 de Settembre”, un refugio para “el Buenos Aires alegre”, un “antro” en el que se reúnen poetas, pintores en auge, músicos y cantores y “esos entes raros y originales” (1961,I:60). La primera aproximación a la cantina procede con un paneo callejero de la zona, anticipando con los elementos circundantes el carácter falsario o teatral.

En la calle de Artes, al llegar a Viamonte, barajada con tiendas y mercerías disfrazadas de baratillos, con joyerías en que se venden alhajas vistosas, pero más falsas que promesa de candidato o palabras de novio con intenciones deshonestas, se ha abierto un restaurante de poca apariencia que se llama “Cantina dil 20 de Settembre” cuya única y especial particularidad es que a las doce del día o a las siete de la noche se reúnen en ella la flor y nata de nuestros vagos más conocidos. (1961,I:59-60)

¹⁴⁷ Muy tempranamente, la palabra *instantánea* apareció en diversos usos técnicos y publicitarios vinculados a la fotografía. Kodak transmitió en sus publicidades la simplicidad y la velocidad con que podían usarse sus cámaras portátiles. Un aviso de 1888 comenzaba “Anybody who can wind and watch can use the Kodak Camera.” (Cualquiera que pueda bobinar y mirar puede manejar una cámara Kodak”). En el catálogo de Kirk, Geary & Co. de 1897, una publicidad de obturadores Korona dice: “The indicator with the index over the letters I. B. T. controls the action as to time or instantaneous exposure” y en 1899 en *The Brithish Journal Almanac Advertisements*: “The Planar. A Rapid Special lens for instantaneous photographs” (Arturo Guevara Escobar 2009).

Seis años después de la “Silueta” en la que Álvarez se presenta como fotógrafo de instantáneas, *Caras y Caretas* publica una nota sobre las “caricaturas fotográficas” donde explica técnicamente este cambio en los requerimientos temporales necesarios para la toma. La marca *Kodak* se utiliza como sustantivo común, sinónimo de fotografía, asociada a lo instantáneo: “Hoy ha pasado ya el tiempo en que el ‘paciente’ estaba obligado a presentarse delante del objetivo para pasar así a la posteridad, con la mano puesta en una balaustrada o sentado al pie de una palmera pintada en un lienzo. Felizmente para la fidelidad de la reproducción de las actitudes humanas, el Kodak instantáneo permite hoy retratar al individuo sin “pose” ridícula, o (lo que es mejor aún) sorprenderle distraído y ajeno a la celada que le prepara el fotógrafo” (“Las transformaciones de Mr. L.G.” *CyC* 114, 8/12/1900, p 57).

Paradójicamente, la sofisticación técnica se percibe como una reproducción más verdadera “del natural” (título de uno de los capítulos de *En el mar austral* 1961,II:85 y de uno de los *Cuentos* 1961,II: 217).

El barrio ofrece mercerías disfrazadas y joyerías con alhajas falsas, pero el cronista urbano anticipa que los exteriores engañan, la cantina de “poca apariencia” encierra un espectáculo valioso para ser visto y, sobre todo, para ser oído:

Es un vasto salón lleno de pequeñas mesas colocadas en dos filas paralelas, en el cual se oyen hablar todas las lenguas del mundo, donde se conversa en todos los tonos, donde se despelleja a medio mundo con toda la gentileza y donde se toma el mejor y más verdadero zumo de las rientes colinas de Toscana. (1961,I:59-60)

La crónica invita a conocer este ámbito cosmopolita y bohemio, lo reomienda como un *antro*, que vale la pena conocer. Se dirige al lector, en segunda persona, con énfasis: “tiene que ver el salón”. Pero lo que sigue a continuación de su vehemente sugerencia no es la descripción de imágenes o el detalle de ese salón que habría que ver, sino la recuperación de voces e historias que hay que oír:

Los viejos barítonos, los tenores de voz cristalina, los *Hilariones* o los *Julianes* de las Verbenas, se gritan de mesa a mesa las aventuras de entretelones, en que fue protagonista tal o cual rentista conocido, tal o cual político, médico o ingeniero de renombre. (1961,I:59-60)

Cuando la escritura de Álvarez se organiza bajo los rótulos visuales, la perspectiva desde la que se narra expresa una distancia con la escena mucho mayor que en las viñetas dialogadas. El observador describe un panorama general para luego elegir alguna característica singular. En “Siluetas metropolitanas” (2/11/1894) el registro parte de la ironía, y aunque no oculta el juicio del yo que mira, pretende informar una cierta generalidad social. La silueta recrea los comportamientos de los habitantes de Buenos Aires el el 1° de noviembre, día de todos los muertos. Opone esquemáticamente espacios y sujetos –el vacío de los locales al movimiento de los medios de transporte, y los “vagos y mal entretenidos” a “las gentes”–. Pero todos se congregan para homenajear a sus muertos en la figura general; “hasta los usureros más conocidos usan esa víscera [el corazón] en este día excepcional”. Los flujos de ocupación y traslado cambian en el día de conmemoración:

Hoy han estado desiertos los locales que reúnen habitualmente a vagos y mal entretenidos; las gentes llenaban tranvías y carruajes y se llevaban detrás de sí a los que no hacen otra cosa, en las horas interminables del día, que mover las fichas del dominó u orejear los naipes [...]. La Chacarita y la Recoleta estaban rebosantes de concurrencia endomingada que, bajo pretexto de recordar a muertos y cariños viejos, se entregaba a la observación de telas y vestuarios o de cuerpos y donaires, según gusto y sexo de cada concurrente. (“Siluetas metropolitanas”, *Salero Criollo*, I,1961: 65)

Como en la silueta del basurero, la mirada no es privilegio de quien narra: los personajes retratados también se miran entre sí.

¡No ha quedado vehículo roñoso que no haya rodado por esas calles de Dios conduciendo colonias de microbios extraídas en masa de sus habitáculos usuales, ni coche coqueto y paquetón que no haya vaciado por su portezuela todos los primores de la jardinería porteña! (I,1961:65)

Entre las masas de microbios y la jardinería porteña, el cementerio se transforma en lugar de encuentro para ver y ser visto, vidriera o pasarela que, a diferencia de mezclas carnavalescas, hace evidente la situación social de cada uno.

La combinación sensorial para armar y transmitir escenas es constante en la escritura de Álvarez. En ocasiones, el título visual con el que elige disponer los diálogos adopta impresiones dinámicas, atravesadas por las nuevas tecnologías que registran o producen imágenes en movimiento, como en “Kinetoscopio”, “Fotografía en movimiento”, “Silforama”, “Cinematógrafo” o “Cinematógrafo criollo”. *¿Sabe usted lo que es el kinetoscopio?*, pregunta Álvarez (firmando como Nemesio Machuca) en una de sus “Instantáneas metropolitanas”, y contesta:

Es el último invento de Edison, célebre electricista yanqui [...]. Aquí en Buenos Aires tenemos uno ahora, y la verdad es que asombra por el ingenio maravilloso que ha presidido su formación.

¡Es la fotografía con movimientos!

Dentro de poco, cuando el aparato se generalice, no sólo podrá tener uno un retrato con todos los defectos y bellezas del original [...]

El aparato es sencillo. Consiste en una sucesión de vistas de la escena que se quiere mostrar, grabadas en cintas de acero que giran en una máquina eléctrica de una manera vertiginosa. Este movimiento da la unidad y el ojo no percibe la interrupción de las figuras que pasan. (*Salero criollo*, 1961,I:61)

Como bien identificó Eduardo Romano (1991) y analizó Sylvia Saítta (2008), es Álvarez quien realiza la primera mención al cine en la literatura argentina, “Y no es casual que así sea ya que José Álvarez se caracteriza por su altísima capacidad de incorporar en su trabajo toda innovación técnica” (Saítta, 2008)¹⁴⁸. Sin embargo, en los trabajos posteriores de Fray Mocho en *Caras y Caretas*, la idea de la instantánea persiste. Ambas tecnologías (con la permanencia también de la pintura, que seguirá funcionando como referencia y punto de comparación¹⁴⁹) quedan incorporadas como

¹⁴⁸ “El pasaje de la fotografía al cinematógrafo, en Fray Mocho, es notable: en 1894, cuando inaugura su sección de la crónica diaria en *La Mañana*, le anuncia al lector que se compromete a transmitirle los comentarios oídos y las escenas observadas como si fuera ‘un fotógrafo que saca vistas instantáneas’; en 1897, un año después de la primera exhibición cinematográfica en Buenos Aires, esa función la ocupa el cine. Por eso el relato de su viaje al litoral entrerriano, *Viaje al país de los matreros*, lleva como subtítulo ‘Cinematógrafo criollo’: su mirada es la de una cámara en movimiento que registra todo lo que ve mientras que el paisaje observado deviene película cinematográfica.” (Saítta 2008:113)

¹⁴⁹ El primer texto de *Viaje al país de los matreros*. *Cinematógrafo criollo* se titula “Pinceladas”. La descripción inicial diseña una figuración paisajística donde el espacio natural se percibe dinámico y profuso. El agua y la tierra luchan, se invaden e interactúan. Y en ese movimiento, la flora y la fauna son parte del ambiente fluvial. El hombre participa del paisaje como un elemento más, subordinado. “¡Qué

recurso estético y compositivo para el repórter, puesto que lo que importa en el caso de estas tecnologías no es tanto la transposición literal de imágenes, sino una concepción perceptiva y técnica. Pensar lo fotográfico, anota Paola Cortés Rocca (2011), implica reconstruir la red en que se inserta la técnica pero también con qué otros discursos se conecta y qué implicancias epistemológicas suscita. Si la fotografía, ya asumida como “natural” cincuenta años después de sus primeros experimentos, arma nuevos vínculos entre representación, ficción y verdad, la “fotografía en movimiento” (más allá de la tecnología específica que lo posibilite) insiste en esa transformación, sustentada en los cambios perceptivos ya explorados desde la aparición de la foto.¹⁵⁰

En *Memorias de un vigilante*, el relato “Cinematógrafo” presenta el movimiento de una conversación: “Tengo grabadas en la retina, y para siempre lo estarán tal vez, las escenas callejeras que más me impresionaron”, afirma Fabio Carrizo al comienzo del capítulo. Dado que “no existe manera de detener el sonido y contenerlo” aunque sí se puede “detener una cámara cinematográfica y fijar un cuadro sobre la pantalla” (Ong 1987: 38), la superposición de las metáforas visuales junto al movimiento del sonido en el texto conjura el resultado esperable de la detención, es decir, el silencio.

En tres viñetas publicadas con posterioridad a la escritura de *Viaje al país de los matreros. Cinematógrafo criollo*, el gesto fotográfico se reitera en la indicación genérica del título. Bajo el rótulo “Instantánea” aparecen dos textos, uno en el número 5

imponente y qué majestuoso es allí el gran río, con sus embalsados que parecen islas flotantes; con sus pajonales impenetrables que quiebran la fuerza del oleaje y defienden del embate continuo la tierra invasora que poco a poco lo estrecha y que luce orgullosa su diadema de ceibos y de sauces; con sus nubes de garzas blancas que al volar semejan papelitos que arrastrara el viento; con sus bandadas de macáes que se zambullen chacotones persiguiendo las mojarras entre los camalotes florecidos y con sus nutrias y sus carpinchos y sus canoas tripuladas por marineros de chiripá, que parece que allí no más, a la vuelta del pajonal, han dejado el caballo y las boleadoras”. (I, 1961:215)

Las “figuras de paisajes”, icónicas o lingüísticas, tal como las entiende Graciela Silvestri (2011), mantienen una relación de semejanza con una realidad objetiva “con la que se encontrarían relacionadas apariencial o estructuralmente”. En el caso del espacio mesopotámico, que primero visita y luego describe Fray Mocho, esa figura del Paraná y sus costas sirve de explicación determinante para que “la población más heterogénea y curiosa de la república” permanezca “perdida entre los pajonales” (I, 1961:215). En un gesto que resignifica la tesis sarmientina, aun en la espesura subtropical, el “menos observador” descubrirá “que está en el desierto, en fin, no en el de la pampa llana y noble [...] sino en otro, áspero y difícil” (I, 1961:216).

¹⁵⁰ David Oubiña (2009) afirma con certeza que “la promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo. Es decir apresar lo efímero: el instante que huye” (2009:17). Antes que el cine, la narrativa costumbrista intentó hacer lo mismo, con avidez por lo efímero y melancolía por lo que ya se perdía. Si la fotografía logra el prodigio de detener el tiempo sobre un cuerpo, esta detención lo extrae del correr de la temporalidad: *embalsama* el instante (Oubiña 2009:17). Oubiña toma de Bazin la idea del cine como “momificación del cambio”, que presenta la experiencia de un presente continuo. La literatura juega con ambos efectos, transporta al lector hacia el momento en que se escribió el relato y produce la escena cada vez que se desata la lectura. Lo que el cine viene a realizar es la idea de reproducción de las distintas técnicas que surgieron en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. “Es el mito del realismo total”. (Andre Bazin 1990, “El mito del cine total”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, p.36. Citado en Oubiña 2011)

(5/11/1898) y otro en el número 56 (28/10/1899) de *Caras y Caretas* –recopilados luego en *Cuentos*–, que incorporan el encuentro (o desencuentro) de la lengua criolla con formas mixturadas del italiano. La tercera instantánea de este período juega con el cruce entre lo rural y lo ciudadano en la locación de la escena y en el título, entendiendo que lo fotográfico tiende a ligarse con la modernidad urbana más que con la cultura rural, típicamente asociada a lo tradicional. En esta “Instantánea rural” (CyC 60, 25/11/1899) la modernidad se expresa también en referencia a lo agropecuario: dos estancieros se encuentran en la ciudad y dialogan socarronamente sobre sus finanzas.

En la instantánea de 1898, el narrador enmarca las voces con la descripción del ambiente: “Bajo el azote de la lluvia que caía silenciosa, tenaz y como acompasada, llegó el jinete frente al rancho desmantelado que ocupaba la china hospitalaria” (1961,II:178). No se trata de una descripción estática, como podría sugerir el título, sino de una pequeña escena cómica. Sustentado en las marcas escritas de la diferencia lingüística, se produce el malentendido chistoso.

- ¡Non poso!... Dichetele a la padrona... que sonno io... ¡Angelo!
- Dice la patrona que se deje de... embrobar y que si es ángel por qué no vuela!
- ¡Corpo di Dio!...¡Dichetele que non posso... perque sono pechone! (1961,II:178-179)

El diálogo se trunca en ese punto, y el relato se cierra con un párrafo del narrador que muestra el alejamiento del italiano: “Y mientras de adentro se contestaba con una carcajada [...], él se enhorquetaba en su petizo y estimulándole el chicoteo de sus piernas, se perdía al trotecito entre el cardal verdegueante, donde cantaba la lluvia su eterna canción monótona” (1961,II:179). El desarrollo del texto es más que una instantánea, un relato dinámico y sonoro. El título, sobre todo, vuelve a vincular (como en *Cinematógrafo criollo*) la imaginación criollo-rural con la tecnología moderna de captura pretendidamente realista.

La imagen, creada por Cao, que acompaña e ilustra el texto en la misma página de la revista podría pensarse más acertadamente como la emulación dibujada de una instantánea fotográfica: muestra a un caballo en primer plano, detrás del cual un hombre con vestimenta agauchada se acerca a la puerta de un rancho, todo mojado por la lluvia que cae (CyC 5, 5/11/1898, p. 15). El texto, y sobre todo el diálogo, pone sonido y acción a esa imagen estática, pero no dinamiza “una sucesión de vistas de la escena que se quiere mostrar” como lo haría un kinetoscopio. El diálogo se desarrolla todo en el mismo cuadro: es la inclusión sonora la que da impresiones de las otras *vistas* que no se incluyen. La carcajada que se escucha desde adentro sugiere que hay algo detrás de la

puerta, y el trotecito que se aleja, que el paisaje continúa más allá del rancho y la “diminuta enramada” en la que se ató al caballo.

Al año siguiente, en otra “Instantánea”, las líneas del diálogo alternan nuevamente un tono acriollado con un italiano bastante literal que todavía no llega a la mezcla del cocoliche. Los géneros han variado desde la escena rural, y en esta un criollo porteño intenta convencer de sus encantos a una italiana.¹⁵¹ La conversación ya está iniciada cuando comienza la escena:

Instantánea

–¡Mire qu’es terca y caprichuda usted!...

–Ma... ¿dicamé un poco?... ¿Cosa li parece in amuramientos tras ina lavandiera e in bombero?... E anque... tra ina cringa comé me e ono criollo comi osté... que e proprio in chino...

–¿Vea con la que salimos aura?... ¡No digo!... ¡La gran perra con las mujeres para pensar fiero!... ¿Y qué tiene de raro –¡vamos a ver!– que un bombero como yo, achinadito, ¿sabe? guste de una mujer com’usté, que lo anda tentando dende que vivían juntos en la calle Mateo, aura dos meses?... ¡Vamos a ver! ¿Y qué va a sacar usted con querer a algunos de sus paisanos... tal vez con mujer en Uropa, como le pasó a una conocida mía?... ¡Pucha que se va a armar!... Ésos no quieren más guadañaza y le van a hacer echar los bofes trabajando, mientras que yo ¡qué diablos! seré bombero y pobre y todo lo que se le antoje, pero con la manguera en la mano soy un tigre y en eso que le comienzo a tomar el gusto al juego mi hago ver y nunca falta un danificao que me largue un veinte y yo no me llamo plata ni ninguno e mi familia... ¡Mire; pienseló! [...] (1961,II:197-198)

También en este caso el texto parece la ampliación dramática de la ilustración *instantánea* que se publica junto con él (firmada por Cao, CyC 56, 28/10/1899, p. 18) y que muestra a dos personas conversando paradas en una vereda: un hombre con casco y uniforme, de espaldas, con la mano derecha apoyada en una pared; y enfrentada al personaje y al espectador, una mujer con paquetes de ropa para lavar sobre la cabeza y en las manos.

Más que la transposición exacta o la emulación del efecto temporal o de movimiento en la escritura, lo fundamental de la aparición de las formas de registro y reproducción mecánica de la imagen en la literatura de Álvarez (foto, cine y otras tecnologías previas de imágenes en movimiento) es un tipo de idea de representación, que imagina un proceso de acercamiento a la mimesis completa. Escribe Saítta (2008):

¹⁵¹ Es muy hábil Fray Mocho en la disposición del diálogo. En lugar de suavizar el italiano de la lavandera, a sus intervenciones –cortas, de no más de dos líneas–, les suceden párrafos más largos del criollo que, junto con la exposición de sus propios argumentos de conquista, “traduce” las palabras y frases que acaba de recibir, da información contextual y explicita el conflicto intercultural. Esta estrategia de incluir datos y decodificaciones en la propia voz de uno de los interlocutores, en una suerte de preterición, (no se daría de ese modo en una conversación natural) le permite al escritor retirar al narrador y provocar esa inmediatez próxima que el diálogo directo genera en la lectura.

En 1897, José Álvarez publica dos libros: una novela de aprendizaje, titulada *Memorias de un vigilante* a la que firma con el seudónimo de Fabio Carrizo, y un relato de viaje, firmado como Fray Mocho, que se llama *Un viaje al país de los matreros* y que lleva como subtítulo *Cinematógrafo criollo*. En ambos, aun perteneciendo a géneros distintos, la concepción del cine es la misma pues se lo incorpora en tanto documento de la realidad.

Las tecnologías de la palabra intersectan y se funden con otras técnicas y herramientas que modifican la relación entre experiencia, registro y transmisión. Ojo, oído y máquina se asocian. La escritura primero y la imprenta después recompusieron los modos en que las comunidades usaron y pensaron su propia lengua, sus sistemas de archivo y los modos en los que construyeron mitos y tradiciones (Ong, 1987). La fotografía, en el mismo sentido, incorporó una dimensión nueva en la relación entre imagen, representación y memoria que permeó rápidamente la percepción cotidiana y el quehacer intelectual. También las nuevas formas de conservar y reproducir la voz humana sugestionaron al público e influyeron, temática y estéticamente, en las formas literarias.

(In)fidelidad de fonógrafo

Al cumplirse un año de la muerte de Álvarez, *Caras y Caretas* saca un dossier recordatorio (CyC 256, 29/08/1906) en el que publica una carta de Miguel Cané donde vuelve a repararse en aquella cualidad fotográfica que el cronista veía en su tarea. Para Cané, Fray Mocho pudo desplegar en la prensa periódica ilustrada su gran capacidad para escribir “escenas, género para el que le habían preparado las condiciones peculiares de su inteligencia viva, sagaz, observadora, de una sensibilidad de placa para retener la impresión de los ridículos más fugaces” (Miguel Cané, “Fray Mocho”, CyC 256, 29/08/1906).

Si leemos la gran cantidad de textos que escribió Álvarez en esos años, comprobamos que por lo menos la mitad de esas instantáneas son, más que fotografías, escenas sonoras en las que se privilegia la escucha por sobre la visión.¹⁵² También hay

¹⁵² Ambos registros –lo sonoro y lo visual– son herramientas fundantes de su creatividad escrita. Si bien no vamos a realizar específicamente un análisis de *Caras y Caretas* como revista ilustrada (tarea que realizó específicamente Eduardo Romano 2004) ni como magazine moderno (objeto de estudio de Geraldine Rogers 2008), es importante consignar que, desde el primer número, los textos de Álvarez (como casi todos los textos publicados) fueron ilustrados por Cao, Jiménez, Mayo, Sanuy, Urutube y otros. Guillermo Ara (1963) utiliza la noción de “imagen visualizada” para definir estos dibujos y la escritura de Álvarez como la impresión “del tono porteño característico de la revista” (Ara 1963: 11-12). Nos interesa rescatar la relación entre este “tono porteño” y la “imagen visualizada”, que los ilustradores proveían a partir del texto, para pensarla como el resultado de la imagen verbal que el mismo Álvarez construye.

otra tecnología que (explicada de un modo simple) graba impresiones sobre una superficie material. Se trata del registro de vibraciones en una cinta parafinada (o un rollo de estaño) que luego reproduce, mediante la transmisión de movimiento, sonidos.¹⁵³ Aunque Mocho no se consideró fonógrafo, así lo caracterizó Rojas. Su “don fonográfico” apunta a la misma “sensibilidad de placa” que propone Cané y al tipo de “grabación” de los recuerdos que declama Nemesio Machuca –las escenas callejeras que lo impresionaron y se grabaron en su retina, “todo lo que veía y oía” (1961,I:164) –, en todos los casos, lo que está en juego es la relación entre un referente externo a la escritura y el autor como reproductor.

Benjamin postula, citando a Simmel (1986), que “quien ve sin oír, está mucho más [...] inquieto que el que oye sin ver”, ya que “las relaciones alternantes en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de los ojos sobre la de los oídos” (Benjamin 1999a:52). La escritura de las voces podría leerse como una forma de completar esa relación de miradas sordas e inquietantes de la ciudad. Un intento por aprehender, desde la cercanía, a esos desconocidos a los que se mira. Esta preocupación de Fray Mocho por lo que lo rodea ha llevado a la crítica a inscribir su obra no solo en el costumbrismo sino también en el realismo (Rojas 1960: 456; Morales, 1948: 23). ¿Pero en qué consiste el realismo de José S. Álvarez y qué ideas están en juego en una y otra denominación?

Rodríguez Pésico (2003) destaca el trabajo con la observación y los materiales modernos también en términos de realismo, aunque limitado al espacio de la crónica como forma preponderante en la confluencia de diarismo y literatura. Y advierte que, si consideramos la aparición de máquinas que generan efectos ópticos en los espectadores como el kinetoscopio o el silforama,

habría en los textos de Fray Mocho una concepción del arte bastante más compleja que las que nos presentan lecturas en clave realistas o costumbristas ya que introduce, al mismo tiempo, como rasgo inherente, una apelación fuerte a la ilusión, a la trampa o el engaño de los sentidos (Rodríguez Pésico 2009:11)

Eduardo Romano coincide con Rojas en cuanto a la caracterización que ubica a Álvarez como generador de escenas que buscan acercarse a aquello que sucede en la calle. Suele referirse a su escritura como “prosa costumbrista” pero señala las condiciones materiales de su producción periodística y la cualidad sonora de sus textos.

¹⁵³ El primer experimento de Edison que añadió al teléfono la inscripción de las vibraciones sonoras a través de una aguja en un medio sensible, ocurrió en julio de 1877. La transmisión de esos trazos a un diafragma provoca la reproducción acústica de esas vibraciones. Un mes después acuñó el nombre “fonógrafo” para su máquina (Kittler 1999:21).

Romano retoma la distinción bajtiana del realismo grotesco para entender toda la zona humorística más baja, picaresca e incluso grosera de varios escritores, entre los que incluye a José S. Álvarez. Hace hincapié en el trabajo con la lengua, el efecto humorístico que produce el cruce de niveles lingüísticos y el encuentro jocoso de la lengua criolla, de esos criollos viejos vinculados a lo agropecuario, que dialogan y trastabillan con las formas mixturadas de los inmigrantes (Romano 2004, 2007).

Las preocupaciones del periodismo porteño, y las ficciones que acuña, tensionan la escritura con promesas de fidelidad y verismo. Escribir sobre distintos fenómenos sociales (personajes, lugares, prácticas) funciona como aliciente para capturar el interés de los lectores. Álvarez utiliza estrategias lingüísticas para producir el efecto de realidad del que habla Barthes (2002). Pero no limita sus recursos a lo realista, en términos de semejanza “del natural”, sino que juega con el verosímil de las hablas involucradas. Si el personaje lo puede decir, entonces la escena, más allá de su veracidad, es posible.

En “El problema de lo real en el arte moderno”, Ernst Fischer discute la perspectiva naturalista:

Sólo el más consecuente naturalismo ha exigido que la novela o la pieza de teatro sean una fotografía de la realidad, que el hombre presentado en la literatura hable exactamente como se habla ‘en la realidad’, que el escritor esté obligado a no retocar ni suprimir nada. Esta teoría, absolutamente consecuente en sus presupuestos, era impracticable en la realidad. (Fischer 2002:69)¹⁵⁴

Álvarez está lejos del naturalismo literario, sobre todo por el uso insistente del fragmento, pero la pulsión tipológica tiende a imaginar un supuesto referente, aun cuando este referente no haya existido. El imperativo realista se vincula con la exactitud de esa referencia. Por eso los textos ficcionales del repórter, en los que el narrador tiene presencia escrita, insisten en autenticarse (con fuentes, con documentos, con entrevistas). Los diálogos tienen que construir su verosimilitud logrando consistencia en el tono de las voces. Por supuesto, como dice Barthes “el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas” (2002:81). En el caso de los diálogos donde, en términos estrictos, no hay narración, la ilusión referencial se sustenta

¹⁵⁴ Es notable que en esta defensa del artificio en el arte, la fotografía se naturalice totalmente como reflejo, como el máximo estándar mimético concebible. La foto implica encuadre, elección, recorte y construcción artificiosa de la realidad. Además, desde los primeros años de la práctica fotográfica, se produjeron retoques, trucos y fantasías visuales que desmienten toda percepción simplificadora. Las multifotografías que se realiza Mansilla (1903) son un ejemplo claro de las posibilidades no realistas de la técnica pero ya en la década del cuarenta se utilizan retoques y manipulaciones en las imágenes. En la que se considera la primera exhibición de daguerrotipos (1840), el pintor suizo Johann Baptist Isering altera las placas fotográficas para simular los ojos abiertos en sus retratos (ya que sus modelos debían permanecer tanto tiempo quietos en la misma posición que muchas veces se sentaban con los ojos cerrados). (Jean A. Keim 1970, citado por Victoria Restrepo 2008).

en la vocalidad representada. Las voces escritas se pretenden notación referencial pero para sugerirlo necesitan del recorte, la manipulación, la elección y la creación de quien escribe. Para ser fiel a las voces que escucha, el texto debe necesariamente traicionarlas y construir artificialmente aquello que nombra (o anota o muestra) como real.

La remisión a las grafías de la foto, el cine y el sonido refuerza esa ilusión, puesto que, como planteaba Rodríguez Pérsico a partir de los efectos visuales del silforama, el repórter es consciente de la distancia entre técnica y percepción. Recordemos cómo describe Fray Mocho el movimiento de imágenes en el kinetoscopio: es gracias a una “máquina eléctrica vertiginosa” como se sutura la separación de las imágenes y “el ojo no percibe la interrupción” (1961,I:61). El principio de semejanza en relación con la ilusión sonora funciona por selección, distribución y confianza. Que el lector no perciba la artificiosidad del registro sonoro implica un esfuerzo más consciente que el del espectador del kinetoscopio, puesto que el oído no escucha nada cuando se lee un texto. Quien lee debe suturar ese cambio de universo sensorial y confiar en el procedimiento que, gracias a la convención alfabética y la habilidad del escritor, conjura el silencio de lo escrito.

En la sección “Sinfonía”, una suerte de editorial en tono cómico de *Caras y Caretas*¹⁵⁵, el español y cofundador de la revista, Eustaquio Pellicer¹⁵⁶ escribe una escena satírica que refiere un encuentro entre los presidentes argentino y uruguayo, Roca y Cuestas, y el ministro de economía, Pellegrini. El problema consiste en lograr informar lo acontecido a partir de las diferentes versiones que circulan:

confusión de la que no vamos a salir tan pronto, y es la producida por las versiones circulantes, respecto de las conferencias celebradas por Pellegrini desde que pisó tierra

¹⁵⁵ Esta sección/editorial fue escrita por varios de los redactores de *CyC*. El carácter colectivo del proyecto se constata, entre otros aspectos, en esta rotación de nombres en distintas zonas de la revista. En relación con este tema, el libro de Geraldine Rogers (2008), en particular el capítulo “El mundo de la producción”, reflexiona sobre las características de la revista como empresa cultural, la diversidad de sus productores, la colaboración de distintos y nuevos roles profesionales y la impronta moderna del magazine.

Fray Mocho escribió por primera vez esta suerte de editorial en 1902. Durante ese año, publicó cinco *Sinfonías*: “A la moda francesa”, “Ubicame, Mamerto”, “El café de la Recova”, “Las etcéteras” y “En Confianza”. Estas tres últimas fueron más tarde incorporadas a *Cuentos*. Durante 1903 publicó “De vuelta del Paraguay”, “Robustiano Quiñones”, “Entidad judicial”, “Regalos de boda” y “Mi primo Sebastián” que también forman parte de *Cuentos* y “Caseros”, “Condes de Carnaval”, “Milico viejo” y una escena sin subtítulo protagonizada por Robustiano Buenaboca, que comenta las nuevas oportunidades que genera la Ley Electoral.

¹⁵⁶ Emigró a Uruguay en 1887 donde fundó la versión oriental de *Caras y Caretas*, en 1892 viajó a Argentina. Fue periodista corresponsal para el diario *La Nación*, escribió obras de teatro, e instaló la primera sala cinematográfica en la ciudad (Rogers 2008:113). Junto con Mitre y Vedia decidieron fundar una segunda etapa de *Caras y Caretas* en Buenos Aires, proyecto al que sumaron a José S. Álvarez. Rápidamente Mitre y Vedia se retiró de la dirección, probablemente por presiones familiares, y Álvarez pasó a ser su director.

platense. No hay manera de obtener dos informaciones iguales a pesar de provenir casi todas de individuos que se dicen estrechamente vinculados a los conferenciantes. (CyC 45, 17/08/1899)

Uno de los que informa, “el que se nos presenta como hermano de Roca”, le dice algo al reportero y ese decir se escribe como discurso directo, antepuesto por el guión de diálogo. Luego se acerca un nuevo informante “que figura serlo [íntimo] de Pellegrini” y brinda una nueva versión. La confusión aumenta a través de la superposición de rumores pero, además, gracias a la aparición de cualidades técnicas que se precian de garantizar la fidelidad de lo dicho.

Pellegrini habló con el presidente en las dos horas y diecisiete minutos que estuvieron juntos en la capital del Uruguay, tengo una versión casi taquigráfica.

–Entonces podría usted decirme.

– ¡Qué! ¿Lo que trataron en la entrevista?

¡Ya lo creo! Con la exactitud de un fonógrafo. Oiga usted y hágase cuenta que está escuchando a los mismos interlocutores. Salió el presidente al encuentro de Pellegrini en cuanto se le anunciaron, y le dijo, alargándole la diestra:

–“¿Cómo le ha ido, doctor?

– Muy bien ¿Y a usted, general?

– Perfectamente. [...]

La conversación ajena, que se recuerda “con la exactitud de un fonógrafo”, se transmite por escrito en versión “casi taquigráfica”. El reportero (y el lector) solo tiene que hacer de cuenta que está escuchando una voz por medio de otra. El resultado es desopilante puesto que se ofrecen pormenorizadamente las intervenciones banales del ministro, plagadas de detalles y redundancia. Esta dramatización plantea una rica perspectiva sobre la representación literaria de hablas y diálogos.

La fidelidad –por más exactitud que ofrezcan los nuevos recursos técnicos– no puede asegurar la jerarquización, síntesis y elipsis necesarias para contar charlas por escrito. El fonógrafo en sí no puede comprender (ni oír) como el oído humano, “que ha sido entrenado para filtrar voces, palabras y sonidos fuera del ruido; y registra los eventos acústicos tal como son. La articulación se transforma en una excepción de segundo grado en el espectro del ruido.” (Kittler 1999: 23) Transponer detalladamente las intervenciones ocurridas dificulta la comprensión del intercambio. Entonces, para permanecer verosímil, la creación del diálogo en lo escrito necesita sustentarse en lo simbólico, no en lo realmente acontecido.

La diferencia principal en la organización narrativa oral y la narrativa caligráfico-tipográfica se vincula con la necesidad de la repetición y la redundancia por la prolongación de la palabra escrita en el espacio. Elegir crear diálogos verosímiles en la escritura implica medirse con esas dos características: por un lado, la libertad de

extensión y la lógica más demorada de la escritura, y por otro, la necesidad de recuperar el dinamismo, la redundancia, la reiteración y lo improvisado de la comunicación oral.¹⁵⁷

En un sentido profundo, en el lenguaje es fundamental la dimensión sonora. Como dice Walter Ong: “No solo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido” (1987: 16). Lo que generó la incorporación de la escritura, y luego de la impresión y los medios audiovisuales, no fue una disminución de la importancia de lo sonoro en el lenguaje, sino un cambio en la mentalidad de la comunidad. Leer un texto requiere convertir en sonidos aquello que se ve, por lo que la escritura, aun en las culturas altamente tecnologizadas, “nunca puede prescindir de la oralidad” (1987: 17). Pero escribir un diálogo impone necesariamente la disposición tipográfica y el procesamiento específico de la redundancia, los chascarrillos, malentendidos y ambigüedades con el objeto de producir un efecto final. Esta organización teleológica es difícil en el intercambio oral.

El archivo viviente que *Caras y Caretas* indicia a partir de la escritura de Álvarez implica, como todo archivo, la conservación de esas voces más allá de la muerte. La dimensión catalogadora que contiene toda tipología, en tanto indicadora de elementos diversos pero agrupables, acrecienta esa cualidad mortuoria del archivo. Por eso el costumbrismo moderno, tal como lo recrea Álvarez, está atravesado temática y conceptualmente por la temporalidad, el cambio y la supervivencia de personajes y hablas. La “instantánea” condensa esta tensión temporal entre lo fugaz y lo permanente. Si el ansia de inscribir variedades lingüísticas y tipos de costumbres actualiza el contraste presencia-ausencia, la mención o tematización de las técnicas mecánicas de reproducción de la voz refuerzan la relación de la escritura con la muerte, como forma de trascendencia y como rastro de lo vital.

¹⁵⁷ Acerca de la redundancia, deberíamos recordar que la psicodinámica oral requiere de la repetición y la vuelta a lo recientemente dicho como un modo de sostener la comunicación entre oyentes y hablantes. La eliminación de la redundancia exige una tecnología que ahorre tiempo: la escritura, que establece una linealidad ajena o extraña al universo solamente oral. “Con la escritura, la mente está obligada a entrar en una pauta más lenta, que le da la oportunidad de interrumpir y reorganizar sus procesos más normales y redundantes” (Ong 1987: 46) puesto que la caligrafía es un proceso mucho más lento que la expresión oral. Podemos relacionar la redundancia y la digresión, como formas no exactamente informativas, o donde lo informativo no parece ser la principal función de existencia. En la oralidad, el hablante necesita volver a lo dicho para buscar en su memoria cómo seguir adelante, por lo que las “culturas orales –escribe Ong– estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad” (1987: 47). En las escenas dialogadas que estamos estudiando, los personajes se representan imbuidos de esa verbosidad propia de lo oral generando en lo inesperado efectos de comicidad.

En *Caras y Caretas* se suceden los avisos publicitarios que ofertan fonógrafos y diversos artículos referidos no sólo a éstos sino a distintos inventos y descubrimientos que imitan, reproducen o fijan características de la voz humana. En “Imitación mecánica de la voz humana. Cabezas de yeso que hablan” (CyC 210, 11/10/1902), se comenta la noticia de un médico francés, el Dr. Marage, que ha presentado una colección de cabezas de yeso que imitan la posición de la boca al pronunciar las vocales, junto con un sistema de observación, registro fotográfico y posterior reproducción de las ondas sonoras. El invento es complejo, y solo emite las vocales, pero combina procedimientos tradicionales de la semiología médica (como el uso de espejos) con la fotografía y un dispositivo mecánico que acciona un disco perforado.

A través de ‘una especie de aparato capaz de repetir las vibraciones en el mismo orden [que se han fotografiado en la pronunciación de un modelo], representa los órganos humanos de la palabra’. (CyC 210, 11/10/1902)

La mecanización de las funciones comunicativas (escucha, visión, habla) a partir de distintos aparatos grabadores y reproductores posibilitó la exploración de nuevas formas en la figuración artística así como la comprensión analítica de lo fisiológico. Las máquinas tomaron el control de funciones del sistema nervioso central, y no solo, como en tiempos pasados, de las musculares. (Kittler 1999:16) La naturaleza de ojos, orejas y mentes se convirtió en objeto de investigación científica y de elaboraciones filosóficas y literarias.

La promesa retentiva que la escritura supone sobre la memoria se convierte en fuerza material cuando se autentifica con las huellas de un objeto. El abismo que la fotografía, el cine y el fonógrafo le recuerdan a la escritura es la dificultad simbólica de aprehender lo real. Las técnicas mecánicas proponen nuevas realidades que no se parecen al objeto que refieren sino que garantizan haber sido producidas por éste, “como los objetos reales iluminados imprimen su imagen en la placa fotográfica o las curvas de frecuencia de ruidos inscriptas como formas ondeadas en el plato fonográfico” (Kittler 1999: 11-12). Las metáforas de inscripción, grabado, registro y proyección de voces e imágenes en, y sobre, la escritura de Álvarez (su capacidad fonográfica, su memoria fotográfica, su narración de cinematógrafo) apuntan a esa representación percibida como nueva realidad.

Del mismo modo, esa vitalidad implica su contraparte, en imaginaciones maravillosas y espectrales que hacen manifiesta la separación entre cuerpo y voz. En el texto “Los potentados harapientos” (CyC 193, 14/6/1902), la puesta en escena de una

fantasía fúnebre reúne tecnología, voz, cuerpo y legado en un invento singular pero verosímil. Todo el relato sostiene esa estrategia seductora de lo extraño pero posible.

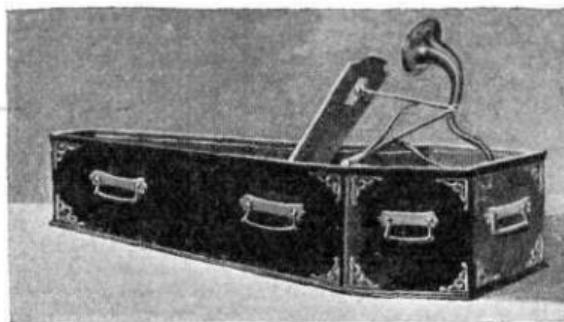
–Aquí hay un fonógrafo que contendrá mi despedida, y tú que eres mi sobrino y hombre que reconozco recto en la medida de su capacidad, quedas encargado de hacerlo funcionar en el momento preciso del entierro.... Tocando este resorte, mi cuerpo se erguirá y la última palabra mía, que vibrará eternamente en el espacio, como vibran todas las palabras de los hombres, podrán escucharla los que gusten.

La vibración eterna de las últimas palabras se viabiliza por la extravagancia del personaje en cuestión pero, sobre todo, por los medios técnicos que tiene a mano y que el lector también conoce. Aunque la idea de prodigio aludida en esta fantasía fúnebre no sea nodal para la fábula, recoge una preocupación de época y su ilustración ocupa el espacio central del diseño de página.

La asociación del fonógrafo con la recuperación de las voces de los muertos fue una de las primeras que se sucedieron al aparecer el invento. El mismo año en que Álvarez imagina esta voluntad post-mortem aparece la primera monografía sobre máquinas reproductoras de sonido (Kittler 1999: 55). Alfred Parzer-Mühlbacher (1902) escribe en “Care and Usage of Modern Speaking Machines (Phonograph, Graphophone and Gramophone)” que las máquinas sonoras serán capaces de construir archivos y colecciones de todas las memorias:

Los seres amados, amigos queridos, e individuos famosos que ya han fallecido nos hablarán años después con la misma vitalidad y calidez, los cilindros de cera nos transportarán atrás en el tiempo a los días felices de la juventud –escucharemos el habla de aquellos que vivieron incontables años antes que nosotros, que nunca conocimos, y cuyos nombres fueron solo anotados por la historia. (Parzer-Mühlbacher 1902:107, citado por Kittler 1999:55)

En “Harapientos pordioseros”, la combinación de la sonorización del muerto con la palanca que lo levantará del ataúd logra el efecto siniestro de una maravilla. Todo el relato está plagado por elementos *freaks* que cruzan la teoría sociológica del vagabundo con la fantasía técnica. Y la imagen que acompaña el texto complejiza aún más este solapamiento entre relato, verosimilitud, fantasía y representación.



EL ATAÚD CONSTRUÍDO POR EL SEÑOR FORRESTER

Cómo funcionan las imágenes para desencadenar el hilo de la historia y cómo las inserta el escritor en su reportaje remiten a aquella cualidad de producir “jugosa salsa, lo que se pone al alcance de su vista”, como se lo caracterizaba en el primer aniversario del magazine. La nota ocupa dos páginas (33-34) y está ilustrada con siete imágenes. Las primeras dos son retratos con referencias a los nombres de los retratados debajo. El personaje reportado le entrega a Fray Mocho algunas de esas imágenes. Las fotografías están integradas en la trama: su impresión sustenta a la vez una cualidad ficcional y testimonial.

Y sacando de su bolsillo una espléndida tarjeta fotográfica de la calle Banks, en Manchester, me la tendió en silencio.

—Este retrato es de mi tío, el señor Reginaldo Forrester, uno de los industriales más ricos y conocidos de la ciudad de Manchester, que se halla de paso en la ciudad de Buenos Aires, que vive de atorrante, aquí en “Los cuadrados”, hace dos años [...]

La fotografía se utiliza como código de comprensión de la memoria y elaboración del relato, forma de la “develación” que se ofrece como promesa al comienzo del texto. Una vez que se nombra esa primera “tarjeta fotográfica”, la lógica empieza a torcerse cada vez más al ritmo de la inclusión de las imágenes mencionadas verbalmente e impresas junto al texto en las páginas de la revista. ¿Son las imágenes las que ilustran el texto o el texto completa la historia ya desplegada por la disposición y contenido de esas imágenes? Este relato, que se acerca más al cuento que otras escenas más breves o menos narrativas de Fray Mocho, instaura un código distinto para la viñeta, más cercano a la historieta, donde texto verbal e imagen interactúan para narrar la historia.¹⁵⁸

¹⁵⁸ El entrevistado Moore cuenta que un famoso exhibicionista (el Coronel Cody) tenía en su colección un orangután llamado “Cónsul”, que sabía beber, se había criado con un ama de leche humana, usaba bastón, caminaba y sonreía, además de ir vestido y tararear canciones. El señor Forrester (su curioso tío) compra al animal, lo trata “como príncipe” y se hace su amigo. Cuando el orangután muere, Forrester, muy afectado, reemplaza al animal “por un ente extraño: un hombre de mediana edad, pelirrojo, ñato, y con una marcadísima catadura de vagabundo”. Junto a él decide ir a recorrer el mundo “como viajan las hojas secas que arrastran los vientos” y se convierten en los potentados harapientos del título. Las fotografías incluidas en la nota retratan a Moore, Cody, Forrester, al mono Cónsul y “El atorrante Will”. En el centro de la segunda página aparece la imagen del ataúd con fonógrafo que reproducimos en este capítulo.

Lo simiesco, aun en sus versiones “civilizadas” —y deberíamos agregar jocosas— contiene en potencia la pulsión del atavismo. Valeria de los Ríos refiere el trabajo de Donna Haraway (1991) para hablar de un “orientalismo simiesco” que surge en la cultura europea en el contexto del colonialismo decimonónico, donde el mono condensa la figura del “otro”, en términos de especie, raza y sexo. En este clima cultural, plantea que “los monos aparecían como aliados de las clases peligrosas [...], sospechosos todos de degeneración racial” (Ríos 2007:751). Si leemos la viñeta “Los potentados harapientos” junto a otros textos de Álvarez sobre los atorrantes, veremos que el impulso hacia la vida en la calle, que despierta la muerte del mono Cónsul en el señor Forrester, puede leerse —más allá de lo simpático del texto— como una amenaza de degeneración social.

II. El yo que cuenta

Los muchos nombres del autor. Heteronimia y estatuto literario

Nos hemos estado refiriendo a José S. Álvarez por su nombre legal pero también con el apodo con el que fue conocido por sus amigos y lectores: Fray Mocho. “El Mocho”, le decían sus compañeros y colegas, como testimonia José Ingenieros en la nota citada del número 308 de *Caras y Caretas*, cuando se rindió homenaje al antiguo director con motivo de la publicación póstuma de sus *Cuentos*¹⁵⁹, “-¡Che! Dice ‘el Mocho’ que quiere conversar contigo. Así me dijeron; y fui, mansamente, a ocupar el banquillo”. Su amigo Martiniano Leguizamón dijo que el apodo “Mocho” se lo habían puesto sus amigos en Concepción del Uruguay y Roberto Payró recuperó en una nota para *La Nación* la versión del propio Álvarez:

Lo de “Mocho”, si es que no tiene alguna otra explicación etimológica o folklórica, se referiría a mi cara un tanto acarnerada, según dicen... entre otros mi espejo. Más tarde adopté el mote como seudónimo periodístico, muy tranquilamente, porque no he sido ni seré carnero de Panurgo y porque tengo demasiada punta... para ser ‘Mocho’. Roberto Payró, “Fray Mocho” en *La Nación*, Buenos Aires, 24/08/1903. (Payró 1903, citado en Barcia 1979:16)

Pero, además de un apodo, Fray Mocho fue una de las formas autorales con las que eligió firmar sus textos. En la breve pero contundente etapa de su consagración como director de la revista que ayudó a fundar (1898-1903), Álvarez estabilizó un sistema funcional para el uso de sus seudónimos que exhibe una conciencia de oscilación –y los juegos que permite– entre lo periodístico como forma eminentemente informativa y lo literario como grafía privilegiada de la invención.

Si durante la década del ochenta, Nemesio Machuca, Fray Mocho, Fabio Carrizo, Stick y otros seudónimos¹⁶⁰ alternaban de modo indistinto en las firmas de las

Además, la aparición de fonógrafo y mono en el mismo relato manifiesta otra forma de la preocupación por la reproductibilidad técnica de la voz. Sandra Gasparini y Claudia Roman notan la relación entre esta preocupación y la figuración de monos y loros en las escrituras literarias del último tercio del siglo XIX. El vínculo de estos animales con el doble, lo maquínico y lo siniestro se funda en su capacidad imitativa de lo humano. “La reproductibilidad técnica de la voz –más ocasionalmente, de la palabra escrita- se convierte en el centro del conflicto. La ‘técnica’ o ‘tecnología’ es a veces dispositivo maquínico y otras, parte de la ‘máquina’ biológica”, plantean Gasparini y Román (2008:1).

¹⁵⁹ También en el discurso que Correa Luna pronunció en nombre de la redacción de la revista durante el sepelio de Álvarez se lo menciona como “El hombre privado, señores, el amigo, aquel encantador Fray Mocho de los corrillos de redacción o de las pláticas felices del hogar, era una joya” (CyC 256, 29/08/1903)

¹⁶⁰ Pedro Luis Barcia (1979) enumera una lista de “nombres postizos y apelativos” (p. 16) que también se han adjudicado a Álvarez, aunque sin comprobarse, entre ellos: Sargento Pita y Figarillo (firmas de *Caras y Caretas*), Escalpo, Fray Ojitos, Gamin, Florito, Juvencio López, Pincheira, Poncho Largo, Santos Vega, Seguismundo, Casto Polilla, Gavroche. Cuando otros colaboradores tomaron

crónicas urbanas y los recuerdos provincianos; durante los años de la revista, los nombres de autor que conviven en el sujeto Álvarez dividen sus responsabilidades escritas. ¿En qué consiste y cómo se expresa esta distribución de roles estético-profesionales? Sus seudónimos se comportan, al menos en el último período de su producción, como si fueran verdaderos heterónimos. Es decir: subjetividades autorales diferenciadas, cada una con su propia estética, elecciones temáticas, léxico, e incluso biografía, que firman y, por ende, se responsabilizan por soportar/sostener una obra literaria¹⁶¹.

Más que un análisis psicológico de por qué un sujeto divide su representación nominal ante el mundo en varias entidades ficcionales –que son por momentos personaje, por momentos solo nombre, pero siempre firma literaria–, consideramos relevante detenernos en la construcción consciente de una figura autoral fragmentada. En el caso paradigmático de la distribución de la autoría en heterónimos, los lectores críticos de Fernando Pessoa han revisado desde las posibles causas patológicas hasta el impulso inherentemente moderno de sus creaciones autorales: la fragmentación como única posibilidad de desarrollo subjetivo en la modernidad.

Como veíamos al leer la inscripción y figuración autoral de Mansilla, el nombre que firma no solo indica (si es que lo hace) un vínculo de identidad entre una individuación y el texto, sino que posibilita un efecto de lectura sobre ese mismo texto. Schwartzman retoma la discusión sobre la noción de autor al conjeturar cuáles serían las razones de la ausencia predominante de marca autoral en la primera literatura gauchesca. Propone pensar la autoría como “categoría cultural”, en tanto resultado que la lectura de una obra produce sobre el nombre, “que se amplía con el interés por la biografía y los datos que se van acumulando en la descripción de ese nombre” (2013:194-195).

La función autor, retoma Schwartzman a partir del estudio de David J. Griffin (1999), opera en textos firmados y anónimos –también en el caso de los seudónimos–

seudónimos de Álvarez para escribir, luego de su muerte, los modificaron: Fabio Carriso (sin “z”) o Fray Mochito.

¹⁶¹ La idea de la heteronimia para leer los “seudónimos” de José S. Álvarez es deudora de una propuesta de trabajo que Adriana Amante viene desarrollando hace años en sus clases de literatura argentina y que integra sus conocimientos sobre la poesía gauchesca de Hilario Ascasubi y la escritura de Fernando Pessoa –a la que ha definido como tumultuosa, polifónica y poblada, fruto de la convivencia y alternancia entre los heterónimos y el ortónimo (Amante 2008).

Julio Schwartzman (1998) ha sistematizado por escrito este abordaje para pensar el funcionamiento de los autores gauchescos en la poesía de Ascasubi, mencionándola en su artículo “A quién cornea El Torito”, y avanzando en su desarrollo en el capítulo “Botones de pluma. Del anónimo al seudónimo”, de su libro *Letras gauchas* (2013:193-228).

como una de las formas en que los lectores construimos sentido sobre un texto. En la medida en que un escritor se hace cargo de la potencia de esta relación, ese nombre puede estallar productivamente en su dimensión ficcional.¹⁶²

Al referirnos a Álvarez/Mocho/Machuca/Carrizo, tal vez no podamos hablar de “desdoblamiento de personalidad o, antes, invenciones de personalidades diferentes” distinguidas por “ideas y sentimientos propios” diferentes a los del autor, como describe Fernando Pessoa la invención de sus propios heterónimos (“En prosa es más difícil otorgarse”, s/f, citado por Ángel Crespo, 1984). Tampoco podemos afirmar que se sustenten en profundas motivaciones emocionales, como le escribiera Pessoa en carta a su amigo Adolfo Casais Monteiro el año de su muerte (1935) explicándole sus creaciones: “Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación”.¹⁶³ Pero, aunque el uso de los “otros nombres” puede entenderse con la máscara habitual del seudónimo, la dispersión organizada de las textualidades de Álvarez en *Caras y Caretas* nos permite inferir que estos nombres que firman son entidades verbales diferentes entre sí.

De los distintos seudónimos que utilizó Álvarez para su vida profesional, fueron dos los principales y de los que podemos fundamentar que se instituyeron como

¹⁶² Schwartzman lee en la ficción borgeana (en especial en “Pierre Menard, autor del Quijote”) las hipótesis de Foucault y de qué modo la literatura pone a prueba “qué sentidos nuevos o insospechados resultarían, en el texto, a partir de la imaginación de esas autorías” (2013:195, nota 3). Luego de realizar una síntesis acerca de la discusión –la conferencia de Foucault (1999), el cuestionamiento de Griffin (1999), la radical intervención de Barthes en “La muerte del autor” (1987), y la coincidente hipótesis de Eco (1981) respecto del lector– vuelve a indicar la naturaleza paradójica del asunto, retomando la afirmación de Julio Premat: “el autor es a la vez origen del texto y su producto; es un origen que solo se define *a posteriori*” (2006:314, citado en Schwartzman 2013: 195, nota 3).

¹⁶³ En el prólogo a la edición española de *El caso clínico de Fernando Pessoa* de Mario Saraiva, se explica el funcionamiento de los heterónimos de Pessoa, desde el psicoanálisis, como un comportamiento fragmentario de la autoría:

“Los heterónimos no consisten en la mera superposición de un nombre bajo el que se oculta el verdadero autor (eso precisamente los diferencia del seudónimo), tampoco suponen la simple creación de uno o varios personajes de ficción dramática, de los que el autor se distancia durante todo el proceso de su génesis. En Pessoa, un heterónimo es un *alter ego* del autor, una fracción de sí mismo que emerge de manera autónoma, en un proceso no siempre controlado –o no siempre bien controlado– por el autor, que se percatará *a posteriori* de la autonomía que posee respecto a él la causa generadora de la obra literaria, identificando en ella una unidad singular que se diferencia de él, y en la que no se reconoce.” (Dámaso 1996: 12).

Resulta muy interesante la lectura lacaniana que Alejandra Eidelberg realiza de la resolución artística del síntoma en Pessoa cuando afirma que “que el aporte más fructíferamente anómalo que este escritor sostuvo en beneficio del arte –y también del psicoanálisis– es haber sabido permanecer en un margen fecundo entre la ‘psicopatología’ de su caso y la creación poética” (2014:63-64). En ese mismo sentido, su explicación sobre los heterónimos sostiene que

“son nombres inventados como artificios ficcionales que cubren, al mismo tiempo que develan, un vacío estructural, un real imposible de nombrar; pero también son nombres que dan cuenta de vidas, de existencias encarnadas, ahí donde la de su inventor –según él mismo lo dice– parece constituirse como una sombra”. (Eidelberg 2014:59)

heterónimos: Fray Mocho y Fabio Carrizo. El primero se hace cargo de las ficciones dialogadas y de las narraciones reflexivas; y el segundo, de los textos más cercanos a la información de sucesos.¹⁶⁴ Podríamos tomar como modelo de esta distribución y multiplicación autoral el año 1897, un año fundamental en la trayectoria intelectual de Álvarez, cuando publica el libro *Misterios de Buenos Aires. Memorias de un vigilante* firmado por Fabio Carrizo y *Viaje al país de los matreros. Cinematógrafo criollo* firmado por Fray Mocho. Para ese entonces, la autoría ya estaba dividida entre sus heterónimos¹⁶⁵.

Para desentrañar el funcionamiento y los cruces entre apodos, seudonimia y heteronimia en Álvarez, veamos de qué modo explica el propio Pessoa la diferencia:

La obra seudónima es la del autor en su personalidad, salvo en el nombre con el que firma; la heterónima es la del autor fuera de su personalidad, es de una individualidad completa fabricada por él, como si fueran los parlamentos de cualquier personaje de cualquier drama suyo [...] Si estas [...] individualidades son más o menos reales que Fernando Pessoa, es un problema metafísico que éste, ausente del secreto de los dioses, e ignorando por lo tanto qué es realidad, nunca podrá resolver. (Pessoa 1928: 10)

En el caso de Álvarez, los cruces “del autor en su personalidad” con los nombres en que firma generan ecos de su propia biografía y de su identidad pública. La historia de vida que Fabio Carrizo presenta sobre sí mismo en la primera parte de sus memorias articula algunas coincidencias con la experiencia del mismo Álvarez. Ambos son provincianos que llegan a la ciudad, se desempeñan como oficiales de la policía de Buenos Aires, e investigan (y describen y clasifican) el “mundo lunfardo” –título de la segunda parte del libro—. Ambos se dejan impresionar por los ruidos, personajes y escenas de la vida urbana. De algún modo, podríamos pensar que Fabio Carrizo, y no Fray Mocho, se acerca más a constituir un *alter ego* de Álvarez: como una exageración montada sobre ciertos rasgos y datos biográficos realmente experimentados.¹⁶⁶ El héroe

¹⁶⁴ Romano detecta esta distribución funcional para las firmas de Álvarez (a las que llamó “máscaras”). Considera que hay una diferencia valorativa entre las “máscaras” y afirma que Álvarez utilizó a Fray Mocho para “los textos de mayor envergadura literaria, y reservó el seudónimo Fabio Carrizo para los artículos eminentemente periodísticos” (2004:314).

¹⁶⁵ Al año siguiente se publica *Viaje al mar austral*, también por Ivaldi y Cecchi y, como es de esperar, este relato que pretende ser una crónica de un viaje pero que, luego se sabrá, es una ficción armada a partir de otros relatos y de la propia invención del autor, está firmado por Fray Mocho; es decir que sigue sosteniéndose la división de áreas que Álvarez organizó para sus heterónimos. Las ficciones literarias son potestad de Fray Mocho, por lo que el libro debía ser firmado, muy especialmente, por su heterónimo-apodo.

¹⁶⁶ En *Viaje al país de los matreros*, la construcción del yo autobiográfico podría poner en cuestión la hipótesis que planteamos sobre Fabio Carrizo como *alter ego*, ya que el narrador viajero remite a la persona de Álvarez y su viaje comisionado por el Ministerio de Marina a Entre Ríos. Sin embargo, sostenemos que Fray Mocho y Fabio Carrizo son heterónimos que toman, por momentos, rasgos autobiográficos. Como discutimos en el acápite “Mansilla *causeur*: personaje público y literario”, de la segunda parte, el yo escrito se constituye también en la ficción. En este caso, la intertextualidad con

literario proviene de una circunstancia más hostil y más gauchesca que el sujeto Álvarez, origen que le sirve de contraste palpable con el súbito impacto moderno que quiere describir. Luego, saliendo de la novela de aprendizaje, cuando el heterónimo reaparece en *Caras y Caretas*, ya se trata de un repórter consumado. Ha dejado la policía para dedicarse de lleno al periodismo. El paralelismo con Álvarez se refuerza.

Entonces, el nombre que efectivamente refiere a la persona Álvarez en su vida social (Fray Mocho) queda reservado para los aspectos pretendidamente imaginarios. El escritor no explicó los motivos de esta elección, o de su proliferación nominal a lo largo de su carrera, pero su existencia tiene algo que decir respecto de la multiplicidad del yo, de los efectos autorales y del estatuto de lo literario. El modo en que es reconocido por los otros, y que pasó a la historia literaria como seudónimo, es el más literario y polifónico de los heterónimos, pero ambos son igualmente ficcionales. Podemos recurrir otra vez a las definiciones que, sobre su propia fragmentación imaginaria, nos legó Pessoa; en la carta a Casais Monteiro, explicaba que Soares "es un semiheterónimo porque, no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella". Tanto Fabio Carrizo como Fray Mocho podrían, en esta línea, entonces, considerarse semiheterónimos.

Las escenas y diálogos incorporados en las escrituras firmadas por Fabio Carrizo en *Caras y Caretas* (y en *Memorias de un vigilante*) se pretenden "verídicas", motivadas en un encuentro real, ocurrido entre el vigilante o repórter y el personaje en cuestión. La escena ficcional está contenida en el marco de verosimilitud edificado desde el código policial o periodístico, generalmente una entrevista o una visita a cierto espacio. Se acerca a la reconstrucción de lo ocurrido, del modo en que se haría en un relato judicial o en una crónica policial. Si no se brindan nombres o datos exactos de protagonistas o fuentes de lo narrado, se subsana con la construcción de un verosímil dudoso pero eficaz para presentar la ficción con un anclaje realista. De este modo, por ejemplo, Fabio Carrizo incorpora el diálogo entre un ladrón y su víctima:

Uno de nuestros más hábiles colaboradores se puso en relación con un famoso cuentero como se llama en el lenguaje de los estafadores al profesional de esa curiosa

otros relatos de viajes recupera esa centralidad del yo como organizadora de las anécdotas relatadas. En el capítulo XIII "Chisporroteando", el texto inscribe al nombre que firma como personaje. En medio del diálogo, uno de los "matreros" nombra al viajero: "Sí, amigo Fray Mocho, se lo he de decir... en su tiempo! ¡Tenga confianza! (I, 1961:258). De cualquier modo, este viaje ya no se narra como lo hacían los viajeros europeos en la primera mitad del siglo; en la tierra de matreros, las otras voces alternan y compiten con el viajero para contar sus historias. Puede pensarse, en ese sentido, un vínculo cercano con otro viaje al exotismo próximo, de dos décadas antes: la incursión a tierra adentro que escribe el coronel Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870).

especialidad que en Europa se designa con la frase de “robo a la americana” y pertenecen a su pluma los apuntes que consignamos en esta breve reseña ilustrada. (“El cuento del tío”, por Fabio Carrizo, *CyC* 85, 19/5/1900)

Cuando se dedica a describir características y actividades de personajes distintivos de Buenos Aires, la diferencia con otras viñetas similares escritas y firmadas por Fray Mocho está, otra vez, en la “fuente” del relato.

Nosotros nos permitimos pensar que tenía razón aquel periodista criollo que, al relatar un crimen perpetrado por celos, en circunstancias en que la víctima –una modesta señora de San Cristóbal –exclamaba... (Fabio Carrizo, “Al agua”, *CyC* 116, 22/12/1900)

Si Fray Mocho emula el habla de personajes tipificados (inmigrantes, paisanos, compadritos) y cede el espacio del narrador para presentar un diálogo, Fabio Carrizo reconstruye situaciones y palabras de individuos identificables a los que, supuestamente, ha conocido y en muchas ocasiones entrevistado, conservando su punto de vista analítico, sus opiniones y la presentación del escenario.

El pinguista, como se llama en lunfardo al ladrón callejero que roba alhajas, carteras o dinero guardado en el bolsillo, es el más artista de los ladrones y también el que necesita mayor suma de habilidad para el logro de sus propósitos. [...] El teatro del *pick-pocket* es la calle, y debe tener como condición indispensable ser gran caminador, pues donde quiera que se produzca una aglomeración de gente puede estar su jornal representado por una cartera o una joya. (Fabio Carrizo, “El pinguista”, *CyC* 72, 17/2/1900)

En la literatura de Fray Mocho la voz narradora aparece escrita cuando se trata de memorias autobiográficas o reflexiones evocativas; en las crónicas de Fabio Carrizo, el repórter siempre ocupa espacio y la inclusión de las voces de los otros se justifica en el contacto efectivo con sujetos *reales* que brindan información para enseñar algo útil a los lectores. En el reportaje fotográfico “El pinguista”, por ejemplo, el repórter narrador incluye el vínculo con el personaje, antes de hacerlo presente en el texto a través del discurso directo:

Decíamos al hábil pinguista que nos daba lecciones de su arte:

–Pero, ¿con ustedes no hay bolsillo seguro, entonces?

–¿Y cómo no, señor...? ¡Al bolsillo de adentro del chaleco no hay hombre que le entre! Ese se defiende solo.

Hay un tipo de texto que matiza esta división pero que, sin embargo, la sostiene: se trata de las notas (en general más extensas que los recuerdos rurales o escenas urbanas) en las que Fray Mocho recupera para sus lectores hechos o personajes de la historia nacional reciente. En esos casos, junto con la reconstrucción de datos y la aparición de fotografías –que podría asimilarse a un tipo de discurso más informativo y periodístico–, se incluye una escena ficcional dialogada con algún personaje relevante

para el t3pico sobre el que se escribe la nota. De este tipo son los art3culos sobre Rosas (CyC 18, 4/2/1899), Urquiza (CyC 27, 8/4/1899) y un sargento de la independencia: Hip3lito Su3rez (CyC 21, 25/2/1899).¹⁶⁷

Estas *ficciones hist3ricas* recrean un clima de 3poca que se agrega a los datos brindados y funciona como ilustraci3n o argumentaci3n. Es interesante c3mo se plasma la idea de fuente y el manejo de la informaci3n aqu3: el di3logo construye el veros3mil y sustenta con efectividad la supuesta objetividad del narrador. La inclusi3n de las voces es fundamental para obtener este estatuto ficcional pero solidario con el prop3sito hist3rico del texto y si bien el procedimiento es cercano al que utiliza Fabio Carrizo para reportear a los personajes de la ciudad, los di3logos a los que nos referimos est3n siempre marcados por la distancia temporal del hecho sucedido. Es decir: son menos comprobables que los reportajes contempor3neos de Fabio Carrizo.

Cuando relata las circunstancias de la muerte del general Urquiza, en un texto que lo pondera como “caudillo vencedor de todos los caudillos dominadores de provincia”, Fray Mocho evoca la imagen del general retirado en su palacio entrerriano, dedicado a la vida familiar y alejado de la agitada pol3tica del momento, pero que conserva a3n su influencia. El art3culo incorpora el relato de un supuesto testigo del asesinato que cuenta “aquellas cosas de Entre R3os en 1870”.

Yo lo o3 que corr3a para la sala-costurero de la se3ora, que quedaba casi en la esquina del patio, y se comunicaba con la torre del Palacio por medio de otro cuartito donde estaba la escalera que era de fierro y de esas llamadas de caracol. En la torre hab3a armas y si el General sube, se salva, pero lo perdi3 su genio, pues como encontr3 un riflecito a mano, volvi3 al patio corriendo. (“La muerte del general Urquiza”, CyC 27, 8/4/1899)

Viejo jefe, viejo caudillo o don Justo son los apelativos que el narrador utiliza para referirse a Urquiza y las circunstancias de su muerte. Hay dos elementos que distancian este art3culo de los firmados por Fabio Carrizo: por un lado, la inscripci3n de la voz de Urquiza, cit3ndolo y caracterizando su estilo oral, que se describe como intermitente y habituado al uso repetitivo de muletillas, “entrecortando las frases y

¹⁶⁷ Es llamativo que respecto de estas “ficciones hist3ricas”, Eduardo Romano (que realiz3 un exhaustivo estudio de la obra de 3lvarez) confunda la autor3a. En el ac3pite “Las m3scaras de 3lvarez” del cap3tulo IV de su libro sobre las revistas ilustradas rioplatenses, repasa pr3cticamente la totalidad de las publicaciones de 3lvarez en orden cronol3gico. Luego de referirse a las vi3netas dialogadas “Navidad” y “Aguinaldos”, ambas firmadas por Fray Mocho, afirma que “Con ‘Los compa3eros de Ibarreta’ cambia de m3scara (firma), porque escribe un art3culo period3stico, menos ficcional y m3s argumentativo” (2004:320) y contin3a en el error al afirmar que los textos dedicados a Rozas y Santos Lugares, al sargento de la independencia y a Urquiza “le sirven a Carrizo para establecer mojonos ideol3gicos” (2004:320). Probablemente, la sistematizaci3n distributiva de “periodismo” y “literatura” colabor3 en la asignaci3n err3nea de autor3a en estos casos, que, como hemos se3alado, presentan difusos l3mites est3ticos y gen3ricos.

acentuándolo con un ¡eh! característico”; y, por otro, la opinión política expresa de Fray Mocho sobre las circunstancias políticas de Entre Ríos en su lucha con Buenos Aires durante los diez años siguientes al asesinato.

–¡No!... A mí me gustan los hombres que saben, ¡eh!... y que piensan, ¡eh!... Los que no puedo sufrir son los sabios criollos, ¡eh!... que son como el chajá: ¡pura espuma” (“La muerte del General Urquiza”, CyC 27, 8/4/1899)

En algunos casos, la relación de mediaciones entre la experiencia *in situ*, la crónica y la narración puede leerse también como un modo de la reescritura entre los dos heterónimos. Como si los reportajes e investigaciones de Fabio Carrizo sirvieran de texto fuente para las reflexiones e historias más ficcionales aunque igualmente realistas que escribe Fray Mocho. Si leemos “Un loco lindo” (CyC 90, 23/6/1900 o “Los atorrantes” (CyC 113, 1/12/1900), ambas crónicas firmadas por Fabio Carrizo, podemos encontrar similitudes que permiten pensarla como pre-texto de la viñeta que dos años después publicará Fray Mocho, titulada: “Buenos aires misterioso. Los potentados harapientos”, que comentamos en el apartado anterior (CyC 193, 14/6/1902). La voz autoral, entonces, está fragmentada, ya no en un juego múltiple bajo la tutela de una firma abarcadora (como sucedía en Mansilla) sino en dispositivos narrativos diferenciados, ordenados de acuerdo con una gradación de su estatuto ficcional.

Los textos que dan cuenta de una investigación o elaboración periodística a partir de una crónica parlamentaria o de una noticia policial son firmados, como decíamos, por Fabio Carrizo. De este tipo son las notas que refieren a la reforma del Himno Nacional o la semblanza de Mitre y los reportajes fotográficos o textos relacionados con el mundo delictivo¹⁶⁸.

A la hora que lo entrevistamos tomaba el sol tranquilamente. El grabado que ofrecemos lo presenta en el momento de nuestra visita, en que, como era fiesta, ondeaba la bandera que enarbola los días de guardar, pues, como él dice, en la calle del Loco Lindo, N° 972 –colocado en una plancha que recogió de la basura y le puso a su casilla–vive un cristiano viejo (“Del arroyo y la vereda. Un loco lindo”, CyC 90, 23/6/1900).

En “Los atorrantes”, aunque los grabados son la clave para construir el verosímil, se retoma también el encuentro entre repórter y personaje. En la visita a una obra en construcción, junto a un arquitecto, Carrizo encuentra a una mujer “que era la quinta esencia de la miseria” y el arquitecto le informa que tiene una casa en Flores y

¹⁶⁸ “La reforma del Himno Nacional”, CyC n°79, 7/4/1900; “La efigie de Mitre en la industria” CyC, Suplemento del 26/7/1901; “Del mundo lunfardo. El punquista. Reportaje fotográfico”, CyC n°72, 17/2/1900; “El cuento del tío”, CyC n° 85, 19/5/1900; “Del arroyo a la vereda: un loco lindo” CyC n° 90, 23/6/1900; “Los atorrantes”, CyC n° 113, 1/12/1900; “Al agua”, CyC n° 116, 22/12/1900 y “Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira”, CyC n° 235, 4/4/1901. También son firmados por Fabio Carrizo todos los textos de la sección “Portfolio de curiosidades”, que analizaremos hacia el final de esta parte.

que pasa temporadas en la calle todas las primaveras. Luego continúa su caminata y tropiezan con un viejo que prepara café en una olla; el viejo les habla de otro atorrante, el negro Pérez, al que está ayudando; se cruzan con un poeta uruguayo, melancólico, vegetariano y harapiento al que le preguntan el porqué de su vida callejera. Así siguen desfilando personajes que “parecían gentes perfectamente metódicas y ordenadas, no obstante sus teorías subversivas del orden social”.

El atorrantismo, la vagancia, la dejadez, el desabrimiento de la vida, el deseo de anonadarse y desaparecer, el suicidio moral, en resumidas cuentas, es una enfermedad social de Buenos Aires, digna de llamar la atención de nuestros higienistas, y este reportaje nuestro no es sino un pálido reflejo de los fenómenos que se observan en ese bajo fondo que pocos han estudiado, pero que es digno de observación. (“Del arroyo y la vereda. Un loco lindo”, *CyC* 90, 23/6/1900).

La importancia de la otra voz, del interlocutor que es entrevistado y que interactúa con el reportero o cronista, se entreteje con la utilidad de las imágenes como claves del relato en la nota ilustrada de Fray Mocho “Los potentados harapientos”. El comienzo de una historia de vida tienta al narrador como para seguir escuchando a un “interesante sobrino de un misterioso tío”. El entrevistado ocupa el rol de fuente del relato, variando la carga en relación con la autoría. Del otro lado de la conversación, el escritor es quien recibe el cuento, “proporcionándome su trato el curioso material informativo con que llenaré estas páginas”.

—¿Me piensa hacer la apología del atorrante, che?...

—No, señor... Quiero develar ante sus ojos de periodista un mundo original, que yo he conocido por un capricho de la suerte, o, mejor dicho, preparar su espíritu con algunas nociones pre-vias, a objeto de que no tome como producto de mi fantasía lo que es una verdad incontestable. Mire... (“Los potentados harapientos”, *CyC* 193, 14/06/1902)

La estrategia de verosimilitud es similar a la que utilizan los textos firmados por Fabio Carrizo: la situación de diálogo, el informante directo y el relato de lo sucedido. El periodista asiste a la revelación, igual que los lectores, en la palabra del entrevistado. Su función es la de simple intermediario —cualidad mediúmnica— entre esa voz y su audiencia. Sin embargo, la crónica va brindando indicios sobre la ficción puesta en juego. El inicio del relato que arrastra al cronista por “simple curiosidad” a sumergirse en la historia y los adjetivos vinculados con el personaje que la cuenta (misterioso, interesante) generan un efecto de vacilación en el verosímil. Como distingue Pupo-Walker (1978), los cuentos suelen preparar con esos marcos de difusa referencia —“había una vez”, “en un lejano lugar”, “hace mucho tiempo”— la entrada a un mundo fantástico. En este caso, además, y luego de cinco años de publicaciones de Fray Mocho y Fabio Carrizo en la revista, la firma pide un protocolo de lectura particular. Si, como

en este caso, es el personaje Fray Mocho quien protagoniza la investigación, el aprendizaje de lectura –ejercitado en las páginas del magazine– inclina la disposición hacia lo que se lee como escritura de imaginación. Así, las averiguaciones de Fabio Carrizo servirían como antecedente para la ficción periodística de Fray Mocho.

Los artículos en los que parecen diluirse los límites entre los autores heterónimos si

Suscitan interrogantes sobre los préstamos entre periodismo y literatura. Hay otros tres textos de temática histórica que podrían leerse como casos de superposición entre autores. Se trata de las crónicas provincianas, sudamericanas y bonaerenses firmadas por Fabio Carrizo (números 240, 9/5/1901; 241, 16/5/1901 y 248, 4/07/1903). El primero, titulado “Crónicas provincianas”, lleva por subtítulo “Garibaldi en Entre Ríos” y refiere las andanzas del general italiano en Gualeguay, donde llegó herido, producto de su participación en “la guerra irregular en las costas de Brasil” y permaneció refugiado mientras el gobierno brasileño pedía su extradición bajo el cargo de piratería. Es llamativo que lo firme Fabio Carrizo, porque el relato del paso de Garibaldi por Entre Ríos, “donde tuvo la desgracia de actuar en el episodio histórico”, recuerda el tono evocativo de Fray Mocho en las notas sobre Urquiza, Rosas o las guerras de independencia. “Crónicas provincianas” incluye un diálogo entre el comandante Millán, jefe político de Gualeguay, y Garibaldi, en ocasión de su huida, donde el habla de Garibaldi se vierte al español (probablemente Fray Mocho lo haya anotado en italiano). Ambos personajes se tratan, despectivamente, de gringo y de gaucho, actualizando un conflicto que remite más al contexto de producción del artículo que al momento supuesto que refiere.

–Decíme, gringo pirata, ¿quién te ha dado caballos para fugarte?

–Yo me los he proporcionado, comandante. ¡Un hombre en mis circunstancias hace cualquier cosa por recuperar su libertad!

–¡Mentís, Masón! A vos te han de haber ayudado...

–El que miente es usted... ¡gaucho insolente!

Millán, enfurecido, le dio una bofetada.

–A ver, comisario, ¡cuélgume este gringo d’esa cumbreira!

Lo que puede identificarse como propio de la firma de Fabio Carrizo es que lo que se narra excede los límites de la anécdota. Luego del diálogo, el repórter cuenta cómo se torturó al italiano y su destino posterior. Enviado a Paraná, fue liberado y partió hacia Montevideo. Cuenta también una nueva incursión en tierra entrerriana, en Gualeguaychú, donde Garibaldi secuestra al líder zonal y saquea el pueblo. El narrador aclara que Garibaldi escribe estas aventuras (aunque con alguna inexactitud) en sus

Memorias. El cierre del artículo trae la anécdota al presente y a la ciudad, en un gesto bien de Carrizo; se aclara que Garibaldi nunca se vengó de Millán, que siguió siendo un poderoso hacendado; su heredera “reside hoy en Buenos Aires, calle Bolívar, número 465” y emplea su fortuna en obras de caridad.

En “Crónicas sudamericanas. El general Artigas y el dictador Francia” (16/05/1903) se mantiene el mismo tipo de investigación periodística y es más fácilmente ubicable en las producciones de Carrizo. El reportero reconstruye sucesos históricos, da cuenta de fuentes diversas (testimonios orales, actas): “el eminente doctor José S. Docout nos ha proporcionado los elementos para este artículo”. Aquí también aparece el discurso directo, sin incorporar modismos o jergas específicas, en este caso una frase del general Artigas a un subordinado. Y se resumen datos biográficos con estilo informativo y pedagógico. En “Crónicas bonaerenses”, última de esta serie, abandona el universo militar para revelar el funcionamiento de un edificio porteño que le permite desplegar conexiones entre la vida privada de las familias acomodadas y la literatura nacional.¹⁶⁹ Carrizo visita “La casa de la misericordia”, un asilo aristocrático que se ha levantado con “la piedad de muchas damas distinguidas de Buenos Aires”. Mezcla chismografía de salón con manual literario, porque todas las ancianas con las que conversa pertenecen a la élite letrada argentina. Así aparece la prima de una novia de Echeverría, que conoce secretos de la hija de Brown. O la sobrina del déan Funes, tía de la esposa de Roca y de la esposa de Juárez Celman. O la hija de Juan María Gutiérrez, Gertrudis, que charla con las hijas de Laurentinita Ocampo Alsina, “tan amiga de Juana Manuela Gorriti”. La pulsión didáctica del periodista se pone en boca de su entrevistada:

–En ese tiempo había muchas damas porteñas que cultivaban las letras: Eduardita García de Mansilla, hermana del general don Lucio, Josefina Pelliza de Sagasta, Ida Edelvira Rodríguez, Juana Manso de Noronha, a quien tanto distinguió Sarmiento y que vivía en la calle Chile, y tantas otras...

Hacia el cierre del artículo, el narrador periodístico toma las riendas y, como le es habitual, trae los recuerdos hacia el momento de la escritura para dirigirse a los lectores, indicándoles que “obras del carácter de la que nos ocupa merecen atraer a sí el favor del público y la consideración de nuestros filántropos”. El relato del pasado se vuelve útil en la lectura del presente.

¹⁶⁹ Podemos inferir que era un proyecto de sección, ya que la aparición de estas crónicas históricas se repitió con frecuencia quincenal el año de la muerte de Álvarez; la última es de julio de 1903, un mes antes del agravamiento de su enfermedad.

Cronista de la pérdida: un entrerriano en Buenos Aires

La inscripción de distintas temporalidades en una misma época y en un espacio simbólico común expresa los complejos procesos de modernización que se produjeron en América en el tramo final del siglo. Rodríguez Pérsico (2008) analiza estas simultaneidades como una cartografía simbólica. La literatura se trama con la historia posibilitando la emergencia tanto de lo tradicional como de las expectativas utópicas. Desde una perspectiva foucaultiana, Pérsico señala el problema de la enunciación moderna como una ontología del presente, que solo puede nombrarse en relación con los otros tiempos, el pasado y el futuro: “El tiempo se vive como ruptura o transición en que irrumpe lo nuevo”. Koselleck ha explicado que la idea de lo moderno como época y temporalidad específica es producto de un desarrollo cultural e histórico progresivo, que culminó con una transformación de la experiencia misma de lo temporal.

En el horizonte de este progreso [posterior a la Ilustración], la simultaneidad de lo anacrónico se convierte en la experiencia fundamental de toda historia –un axioma que en el siglo XIX se enriqueció por los cambios sociales y políticos que introdujeron este axioma en la experiencia de la vida diaria–. Si niego la situación alemana de 1843, me encuentro apenas en el año 1789, según la cronología francesa, y aún menos en el núcleo del presente. Con esta frase sólo expresó Marx acentuadamente lo que la historia exigía siempre desde la Revolución Francesa que se explicase según criterios temporales, bajo la alternativa de progresar o conservar, recuperar el tiempo o demorarlo. (Koselleck 1993: 311)

Esta alternancia entre progreso y conservación, apuro o demora, eclosiona en la época literaria que nos ocupa. Rodríguez Pérsico resume esta ambivalencia: “los cambios se traducen en una estructura de sentimientos marcada por una sensación generalizada que combina la euforia con la desorientación y el malestar” (2008:12). Las transformaciones técnicas, sociales y políticas fueron incorporadas con distintos grados de aceptación y rechazo, aceleración o demora, en la segunda mitad del siglo en América Latina. Este proceso crítico ha generado una serie de categorías que manifiestan el desajuste entre la idea europea o norteamericana de modernidad y las formas de su ocurrencia en Latinoamérica. La “modernidad periférica” de la que habla Sarlo (1998), y los “desencuentros” que refiere Julio Ramos (1989) apuntan a nombrar la singularidad latinoamericana.

Rama (2004) ha señalado este proceso como una segunda incorporación de América Latina al intercambio internacional y analiza la particular configuración de las culturas criollas en su origen colonial y mestizo. La percepción del tiempo en lo narrado (su descripción, su espacialización, su estética) trasunta en lo discursivo la

incorporación de las sociedades latinoamericanas al intercambio económico y cultural de lo que se ha aceptado nombrar como modernidad. Esta nueva integración provoca asimilación y resistencia. El anticosmopolitismo y el nacionalismo, pero también sus opciones antagónicas, se agitan al calor de estos procesos.¹⁷⁰ En lo que Ródriguez Pérsico llama “relatos de época”, la literatura interroga al presente, interseca discursos de otras prácticas, imagina lo nuevo, añora lo viejo y se organiza en torno a las problemáticas colectivas encarnando en historias individuales. “Los textos funcionan como acontecimientos de una época” (Rodríguez Pérsico 2008:29). Es frecuente y hasta sintomático –escribe Raúl Ianes– que la narrativa hispanoamericana de fines del XIX incluya, como característica intrínseca de su ostentada modernidad, referentes, voces, espacios narrativos y ámbitos simbólicos en disonancia con lo moderno. Para Ianes ese desajuste manifiesta una tensión autoconsciente y (auto)crítica de la modernidad de la que, simultáneamente, es cabal exponente. Estas narrativas cruzan elementos modernos como las propias técnicas de producción textual y visual (periodismo, prensa ilustrada, fotografía, cinematografía) con ambientes, temáticas y tonos premodernos. La inclusión de lo pretérito, lejos de rechazarse, se presenta como una remembranza nostálgica de un tiempo perdido al que no se podrá retornar. El tiempo pasado se espacializa y encapsula (Ianes 2005:118)¹⁷¹.

Existe una aparente división en la escritura de Álvarez que espacializa lo temporal (la percepción del tiempo, la cronología de las memorias y anécdotas), adjudicando el movimiento, el desplazamiento y la velocidad al entorno urbano, y el estatismo, la dilación y en general un ritmo vital distendido a los *recuerdos de provincia*; se advierte, como leímos en las *Crónicas...*, un movimiento narrativo que

¹⁷⁰ Es importante aclarar los problemas que puede acarrear la definición de lo moderno latinoamericano como diferencia. Las nociones de periferia, desencuentro o inadecuación pueden insistir sobre un *minus*, una carencia originaria respecto de un centro “completo”; y, por ende ocultar las inequidades fundacionales de los procesos coloniales en América, así como las propias fisuras y cuestionamientos del *centro* de lo moderno. Victor Goldgel señala que “en la medida en que dicha constatación [de la diferencia] postula de manera implícita la existencia de una modernidad no periférica, identificar a América Latina como la tierra de la diferencia contribuye a mitificar la pureza de aquel centro” (2013:40).

¹⁷¹ Por eso los viajes espaciotemporales de la crónica modernista pueden leerse como ejemplo de este pasaje y de la relación “desnivelada, parcial y periférica” (Ianes 2005:118) que algunos letrados latinoamericanos establecen con lo moderno.

Beatriz Colombi (2004), que estudia distintos tipos de viajes de escritores hispanoamericanos en el período, también considera que “el desplazamiento coloca a prueba la autofiguración del sujeto así como su pertenencia a una cultura periférica” (Colombi 2004:15). Y encuentra en las escrituras de estos intelectuales fenómenos de traslación y traducción, intrínsecamente ligados al saber cosmopolita y modernizado (2004:14).

tiende a enlazar el pasado con el presente, a partir de la sucesión, la referencia o la oposición.¹⁷²

El memorialismo y los asuntos de tema entrerriano ocupan varios escritos del período previo a *Caras y Caretas* (recopilados en *Salero criollo*). Desde la reconstrucción histórica a la crítica literaria o el homenaje póstumo, el repórter manifiesta el impacto de quien recuerda lejos del pago las tradiciones, las costumbres y los amigos. Los subtítulos, como hemos visto en los géneros visuales, vuelven a funcionar como indicadores generales de orientación sobre el texto. Así ocurre con “Recuerdos de Entre Ríos”, “Recuerdo póstumo”, “Recuerdos viejos”, “Tradiciones argentinas” y las diversas “Anécdotas” y “Anecdóticas”. Los recuerdos entrerrianos incluyen: “El clac de Sarmiento”, “La serenata”, “El club”, “La tapera”, “Calandria” y “Calandria y el doctor Avellaneda”; en la misma serie podemos incluir “Calandria y Martiniano Leguizamón”, aunque no lleve el subtítulo de los recuerdos.

La serie sobre Calandria enfatiza la condición pretérita del gaucho, que ya no es un actor actual: se lo menciona como “el célebre Calandria –Servando Cardozo–, el último gaucho peleador que recorriera aquella comarca inolvidable que baña el Uruguay” (“Calandria. Recuerdos de Entre Ríos”, 1961,I:130) o “Calandria, el simpático apodo con que se había hecho popular Servando Cardozo, el último gaucho matrero que recorrió los llanos de Entre Ríos” (Calandria y el dr. Avellaneda. Recuerdos de Entre Ríos, 1961,I:134). En la reseña crítica al libro de Martiniano Leguizamón, Calandria, Álvarez sugiere cuál es la forma correcta de retratar lo gaucho. A partir de la influencia del padre, “uno de esos bravos del buen tiempo pasado”, comenzó a estudiar los tipos y costumbres. El padre transmite al escritor los saberes del ayer y el relato de “las guerras legendarias de los gauchos que nos dieron la patria”. Álvarez festeja el realismo de Leguizamón: “más que drama ni comedia, es pintura, es fotografía, ¡es vida!” (1961,I:64). Las nuevas tecnologías son más útiles para explicar cómo debe narrarse el pasado que la “exterioridad del lenguaje” de los gauchos de “Hidalgo, Ascasubi o del Campo”, o la “genialidad” de *Martín Fierro* o *Moreira*, “derrotados de la civilización, que sollozan injusticia y presentan una sola faz”. Los de Leguizamón, dice, son gauchos “más generales y por eso más completos, [...] porque se

¹⁷² En relación con la lectura del “instante” en Benjamin, Sarlo comenta: “Este conocimiento del futuro en lo viejo proviene de una capacidad (poética/política) de establecer el vínculo que ilumine ambos términos, violentando su lejanía” (2001: 27). Parecería, no obstante, que la lejanía sólo debe ser violentada parcialmente, pues todo movimiento de acercamiento de lo lejano debe, a la vez, mantener el halo de lejanía que lo cubre.

revelan en sus usos y costumbres” (1961,I:64). En esta defensa del criollismo vuelve a primar la necesidad de archivar aquello que está por desaparecer: “a conservar para la historia el perfil simpático de nuestro gaucho, que ya se pierde borrado por las exigencias de la época” (1961,I:64).

Lo moderno entraña la conciencia de una pérdida. Pablo Oyarzún señala que no necesariamente indica un incremento en la velocidad en la temporalidad sino que está determinado por la certidumbre de esa pérdida (Oyarzún, 2001: 257).¹⁷³ En la pulsión conservadora que expresa, en ciertas zonas, la poética de Álvarez, podemos percibir esa inquietud ante la pérdida y también hacia la tensión compensatoria del progreso.

El recuerdo de “La tapera”, por ejemplo, expresa en la decadencia material el paso del tiempo y el abandono de un espacio. Se superpone la descripción *presente* al deseo de reencontrar “lo que aún resta de aquella que conocí mansión de paz y trabajo y que hoy es *la tapera* solitaria” (1961,I:127). Es la evocación de los restos que el texto repite durante varios párrafos en la estructura “allí donde había algo conocido ahora se ve algo carcomido”. El pasado campero solo persiste en fragmentos deteriorados y en el “lúgubre maullido de un gato, [...] único guardián de aquellas ruinas y quizás último sobreviviente de aquellos que se desperezaban alrededor de mi hogar en las noches crudas del invierno” (1961,I:129). De algún modo, la descripción espacial y temporal sugiere que donde antes había un habitante del campo ahora hay un cronista del periódico.

En la ciudad capital, el tiempo calmo de la existencia pueblerina, donde ocurren el descanso, el amor juvenil y el encuentro con amigos, se recuerda como pérdida:

¡Una serenata! Pero si es encantador eso y es lástima que uno no pueda aquí, en Buenos Aires, irse con su guitarrita a cantar a la reja de la amada, una de aquellas canciones del tiempo viejo que se transmiten de generación en generación y que casi no hay señora del país que no las conozca.

[...] Llegan las nueve de la noche y ya todo empieza a dormir en el pueblo: los dueños de las tiendas y almacenes cierran sus casas; los papás se retiran del café, en que sólo quedan los solterones del pueblo, pobres infelices que se enorgullecen llevando la fama de calaveras, porque se quedan hasta tarde bostezando sobre una copa semillena de alguna infame mixtura pomposamente bautizada. (“La serenata. Recuerdos de Entre Ríos”, *Salero Criollo*, 1961,I:114)

¹⁷³ Micaela Cuesta revisa en su tesis doctoral las nociones de “felicidad” e “historia” en la teoría crítica sociológica, y reflexiona sobre la afirmación de la pérdida que citábamos de Oyarzún. La eficacia crítica de la modernidad, explica Cuesta, se sustenta en hacer explícito que la presencia (y el contacto con el presente) solo será accesible en su representación. “No es otra cosa que la pérdida lo que la inquieta [a la modernidad] y, para conjurar este hechizo, huye, y a ésta, su huida, la llama ‘progreso’ (persecución de lo nuevo). La constante tracción hacia lo nuevo es el resultado del esfuerzo vano por retornar a un momento presuntamente pre-originario de la posesión y la presencia. (Cuesta 2011:153)”

Lo que no se puede “aquí”, en ese deíctico que marca tiempo y locación, señalando la presente y moderna Buenos Aires, es respetar los ritos de ese “tiempo viejo” que se pasa oralmente de padres a hijos o el orden esquemático que ubica a los “papás” temprano en casa y a los “solterones”, “pobre infelices”, bostezando hasta tarde en el café. En el allí –no explícito pero sugerido– de la ciudad de provincia, el tiempo cotidiano se sostiene reiterativo y conecta hacia atrás con una larga tradición colectiva. Retomando a Braudel: la percepción del instante no importa tanto como el tiempo que fluye lento, enlazando la sensación del presente con algo más abarcador y antiguo, que brinda, en su marcada ritualidad, contención y seguridad.

Esta alteración de lo ritual se percibe con mayor intensidad en la comparación con los (nuevos) hábitos urbanos. Por eso se queja, el narrador de la viñeta “Navidad”, de los cambios en los modos de festejar el rito cristiano (CyC 24, 24/12/1898). Comienza el texto ubicando al recuerdo comparativo en la niñez y la provincia natal para contrarrestar con la actualidad de las festividades porteñas. Durante seis largos párrafos utiliza el tiempo pasado para enhebrar la descripción bucólica de las costumbres “que en mi niñez vi”, “alegres y sentidas”. Donde la riqueza material se opone al encuentro social: “No importaba gran cosa el árbol de Navidad, [...] lo importante era que hubiese siquiera un par de guitarreros y cantores y buena provisión de yerba, de caña y de pasteles...” Solo hacia el final, en unas breves líneas, reaparece el uso del presente simple, para confirmar, desde la negación, aquello de lo que carece Buenos Aires:

Y mientras en los campos se celebraba sin forma religiosa el fastuoso acontecimiento, en los pueblos se cenaba de extraordinario, se improvisaban tertulias bajo el parral iluminado y se esperaba la misa del gallo, [...]. Y en los hogares extranjeros, se recordaba la patria y la familia lejana, comiendo las castañas o el pan tradicional, [...]

Buenos Aires no hace ya de la Navidad la fiesta del hogar: los tiempos y las cosas han cambiado.

Su población cosmopolita se desborda por las calles y las plazas, rebosa de los restaurantes, de los teatros y de las confiterías, y cada uno se divierte a su manera, sin solidaridad con nadie y manteniendo dentro del egoísmo más perfecto y acabado, el altruismo más despreocupante y elegante.” (CyC 12, 24/12/1898)

En la nota escrita como curiosidad reflexiva para el número de Navidad de 1898 de *Caras y Caretas*, el *antes* y el *ahora* ocurren al mismo tiempo: dos adverbios sugieren la distancia entre temporalidades simultáneas y trasladan la secuencia sucesiva al paralelismo espacial. El *mientras* que introduce la escena rural funciona como locución conjuntiva al contraponer las acciones que se conservan en el campo con las

que ya no se practican en Buenos Aires. Este segundo adverbio manifiesta las cualidades abandonadas. Hay dos secuencias temporales: una acelerada, en la que “la fiesta del hogar” quedó atrás, y otra ralentada, contada en tiempo pasado, pero que sucede todavía. El efecto de añoranza cuestiona las nuevas costumbres pero, a la vez, parece advertir que lo nuevo sucederá inevitablemente. La festividad de la familia, entonces, cede ante la diversión individual, *cada uno a su manera*, y el egoísmo se asocia a la elegancia y la falta de preocupación. Como si la ciudad fuera un cúmulo de sujetos desasociados que se regocijan sin contactarse entre ellos, casi un conjunto de dandis¹⁷⁴.

Cronista de dos tiempos: provinciano y porteño

Las oposiciones presente/pasado y capital/provincia también se cuestionan desde el humor. En “El Club. Recuerdos de Entre Ríos”, el narrador evoca con ternura pero con ironía el funcionamiento del Club social-Café-Billares, que reunía al círculo conservador de la localidad “que se titulaba, pomposa y enfáticamente, la *oposición*”. La perspectiva desde la que se cuenta es la de la conciencia juvenil que observa inocente el funcionamiento del “templo”.

Desde niño, y, como todos los demás muchachos de mi tiempo, a cuyo testimonio apelo, fui acostumbrado a mirar esa casa como el último baluarte de la libertad argentina, como el refugio de la equidad y la libertad humana [...]. (1961,I:118)

El efecto irónico comienza en esa percepción grandilocuente del niño y se acrecienta en un sutil cambio de punto de vista que describe visualmente el espacio a partir de sus carencias, comentando en presente: “paredes peladas –pues no llamo adorno a algunos cuadros polvorientos, refugio de arañas procreadoras y paradero de moscas andariegas”, la pizarra y el reloj “resfriado”, un ratón “todo el día y toda la noche aplicado a su tarea” y “unas mesitas de lata pintadas”). La vida del club es una

¹⁷⁴ Los usos de la figura del dandi en Fray Mocho pueden equipararse con la noción de bohemio o de “porteño paquete”, pero siempre vinculados a un comportamiento social singular.

La escena callejera “Una bolada...como hay muchas” relata cómo un hombre sigue a una muchacha que camina por la calle. Se lo describe como un “joven de bigote negro retorcido hasta arriba, vestido con todo el amaneramiento de un dandy falsificado y llevando con un delicioso aire femenino un jacquet de largos faldones redondos, un pantalón atigrado de corte inglés y el todo coronado por un sombrero de alas rectas. (I, 1961:103) La joven pide ayuda a un mocetón que encuentra y que increpa al perseguidor. Como era de esperar por la descripción tan atildada, “El dandy le lanza una mirada temerosa, pero respuntada de desprecio” (104) y abandona su presa. En “Aneecdótico” (I, 1961:102-103), el dandy es un viejo borracho que había sido parte de la élite elegante y distinguida –usa la palabra francesa *pschuuut*- de la época de Rosas. La mención de la elegancia egoísta de los porteños se acerca a lo dandi por lo anómico que puede resultar su comportamiento. Displaciente, desasociado, en gran medida indiferente a las reacciones ajenas.

pantomima ciudadana, productora de chismes y calumnias pero ingrediente necesario para evitar lo monótono de la existencia local. Si el club se suprimiera, dice la viñeta, “el fastidio petrificaría esos cerebros” un esplín de provincia aletargado. Es significativa esta sátira a la vida provinciana, que se recuerda “con el cariño que un rabioso le tendría al hierro candente que sirve para quemarle la carne atacada por la dolencia cruel y mortal” ya que expresa también una posición subordinada frente a la tentación de la capital. Álvarez también escribe textos de añoranza hacia el ritmo pausado de provincia pero en este recuerdo no hay pureza nostálgica en el espacio pasado. Y al referir la influencia mayúscula en el grupo de un tal Don Zenón –“el oráculo del café, el Dios del Club” – se acredita su liderazgo a partir de su pasado como soldado de Lavalle y porque “había estado tres veces en Buenos Aires, la Meca del ingenio en el Plata” (1961,I:121).

José S. Álvarez llega, desde su Entre Ríos natal, a Buenos Aires cuando aún es un estudiante¹⁷⁵. En esa es su primera visita, aquella en la que conoce al ministro de Instrucción Pública, Onésimo Leguizamón, a quien se presenta en busca de ayuda. El relato de ese encuentro refiere cómo el ministro le reconoce la valentía de haberse animado a pedir audiencia, sin más “recomendación” que el lugar de procedencia común, y su voluntad. Faltaba aclarar que Onésimo era hermano de Martiniano Leguizamón, amigo y compañero de escuela de Álvarez, con quien había compartido su primer proyecto periodístico: un diario estudiantil titulado “El Diablo”, en el Colegio Nacional de Concepción del Uruguay. De la reunión con el ministro se irá con una beca para la escuela normal de Paraná, pero volverá pronto a Buenos Aires, al ser expulsado del colegio dos años después, luego de organizar una huelga de estudiantes contra el director José María Torres.

Por causas que no hacen al caso, me había venido yo de mi provincia allá por 1876, trayendo por único capital unos diez pesos de la antigua moneda y muchos deseos de no morirme de hambre y escapar con mi pellejo entero de ciertas aventuras en que me había metido: tenía unos 17 años de edad. (“El Doctor Onésimo Leguizamón. Recuerdo póstumo”, en *Salero criollo*, 1961,I:82)

El año de su llegada definitiva, 1879, coincide con el debate por la federalización de la ciudad. Luego de un álgido fin de década, Roca es elegido

¹⁷⁵ Nació en 1859 en Gualeguaychú, hijo de Desiderio Álvarez Gadea y Dorina Escalada y, hasta los doce años vivió allí y en la estancia “Campos Floridos”. Su tío abuelo, el teniente Gadea, fue uno de los Treintatrés Orientales. Cursó la primaria en Gualeguaychú y en 1872 fue internado en el Colegio de Concepción del Uruguay; en el ‘75 o ‘76 cursa en el Normal de Paraná. Dos años después lo expulsan. El mismo cuenta que esa primera llegada a Buenos Aires fue a los diecisiete años, pero sus biógrafos calculan, chequeando fechas y datos, que más bien tenía diecinueve. En todo caso, era aún un joven temerario en la gran ciudad.

presidente (con denuncias fuertes de fraude) y la fricción política continúa. El joven provinciano es un observador entusiasta. La ciudad empieza a recibir masivamente la inmigración europea y los aires de progreso movilizan la vida cultural que va abandonando las prerrogativas más estamentales de la antigua gran aldea. Aquí encontrará –señala Rojas– el instrumento de su verdadera vocación: los periódicos, y en el entorno cosmopolita: “los primeros modelos de su ingenio realista” (Rojas, 1960: 456).¹⁷⁶

Los relatos que forman las memorias de Fabio Carrizo dan cuenta, en clave ficcional, de ese entorno cosmopolita y del *shock* que recibe como migrante provinciano en la ciudad.¹⁷⁷ “Se trata siempre del encuentro de gaucho y modernidad, productor de contratiempos pero también de notables celebraciones”, plantea Schwartzman –al leer un poema-crónica que Anastasio el Pollo escribe sobre la inauguración del Ferrocarril Oeste (2014:270). El primer capítulo de las memorias, “Los umbrales de la vida”, se inicia con la mención de la “monotonía y constante regularidad” con la que se producen nacimientos (1961,I:147) en “los ranchos de las campañas desiertas”. Ubica el origen de Fabio Carrizo en el campo, retomando la concepción romántica del desierto nacional como vacío. El pasado de niñez “en que podía extasiarme a la sombra de los espinillos florecidos” (1961,I:148) termina rápidamente con el arreglo entre un capataz y el padre del narrador para que el niño sirva como peón. El *locus amoenus* con que se presenta el pasado natural y de libertad infantil se extiende apenas unas diez líneas y en el corte abrupto desliza una ambivalencia irónica que cuestiona el verosímil de la evocación en

¹⁷⁶ Su recorrido por la prensa porteña comienza como repórter en *El Nacional*; luego se desempeña como cronista policial en *La Pampa* y en *La Patria argentina*. Allí se hace amigo de Eduardo Gutiérrez, de quien parece aprender el gusto por las historias de gauchos y bandidos –aunque, como indica Ernesto Morales sus estilos son bien distintos: “nada más disímil que el temperamento de uno y otro, del romántico Gutiérrez y el realista Álvarez. Nada más disímil asimismo que la literatura gauchesca de uno y otro” (Morales 1948: 23). En 1882, empieza a trabajar para *La Nación* como cronista parlamentario, donde se acerca a Bartolito Mitre y José María Niño, y publica su primer cuento –“La cartera de doña Francisca”– el 26 de enero de 1883 (Ara 1963). Colabora también en *La Razón* y *La República*. Dirige una publicación efímera junto con Ramón Romero titulada *Fray Gerundio*. Más tarde, escribirá para el periódico juarista *Sud-América* y venderá sus noticias a medios extranjeros. También escribe esporádicamente en *La Tribuna*, *Libertad* y hacia 1894 empieza a publicar –firmando como Nemesio Machuca– sus “Instantáneas”, “Siluetas metropolitanas” y “Humorísticas” en *La mañana* de La Plata, dirigido por José María Niño.

¹⁷⁷ Como ha sido ya muy discutido, Benjamin (199b) toma de Sigmund Freud la teoría del *shock* para diferenciar entre *Erfahrung* (experiencia “en bruto”) y *Erlebniss* (experiencia vivida, es decir la experiencia que se registra luego de la atención de la conciencia) –tomo las traducciones de H.A. Murena en la edición citada–. “El hecho de que el *shock* sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de ‘experiencia vivida’ en sentido estricto” (1999b:19). Para Benjamin, Baudelaire ha puesto el *shock* en el centro de su poética (1999b:21). Las intermitencias entre imagen e idea, palabra y objeto resultarían claves en su emoción poética y son producto de ese *shock* perceptivo.

el mismo momento en que se la lee. Es la voz del padre la que cierra este breve primer “capítulo” instituyendo al niño como gaucho asalariado:

Mi padre me sacó de mi éxtasis con su voz ronca y varonil, esta vez impregnada de una dulzura desconocida:

–¡Oiga, hijito...! ¡Vaya, traiga su peticito bayo y ensilló...! ¡Va a acompañar a este hombre, que es su patrón! (1961,I:148)

Al volver al sitio donde nació, en el siguiente episodio, años después, el narrador encuentra un monte talado y su rancho abandonado sin rastros de su familia. Incorpora la escena ya consolidada por el *Martín Fierro*:

“¿Qué fue de los míos? ¿Qué fue de las hojas del tala frondoso, en cuyas ramas flexibles mi madre colgaba la cuna de sus hijos, aquel noque de cuero que la brisa mecía cariñosa? ¿Qué fue de los trinos del boyero y del contrapunto de las calandrias y los zorzales?

¡Solo quedan en mi memoria como un recuerdo!” (1961,I:149)

La voz del joven Carrizo no se expresa, como su padre, en tono y grafía agauchados, ni usa diminutivos cariñosos. El tono de lo escrito no puede retomar aquel que fue enunciado y que el repórter guarda como registro. La nostalgia vira hacia un lirismo en que resuenan patrones musicales y poéticos en la estructura anafórica y a un conjunto de elementos paisajísticos ya cristalizados hacia el fin de siglo.

El pasado se resguarda como recuerdo, no constituye material para “las memorias”. Es anecdótico ya mitificado, comienzo trágico del camino del héroe que no tiene *oikos* al que regresar, y que ya ha sido cantado por el lamento campero de los gauchos Cruz y Martín Fierro. El recorrido laboral rural de Carrizo se resuelve en una enumeración sucinta, sin narración, que incluye la guía a las tropas de carretas, peonazgo y vagancia. El de Fabio Carrizo será otro camino, ya hacia adelante, en el espacio abierto que deja el final del *Martín Fierro*: la instalación del migrante rural en tareas subordinadas en la gran ciudad. El punto de quiebre que modifica drásticamente la dirección de este joven gaucho tiene que ver con el cambio de orden valorativo respecto de la leva.

Llegó un día para mí dichoso y bendecido –porque es el origen de mi felicidad actual– en que una leva me tomó y puso punto final a mis correrías de vagabundo (1961,I:149)

Es el cambio de signo que tal vez haya anticipado *El gaucho Martín Fierro*, como posibilidad idílica y expectativa soñada, en un brevísimo momento del Canto I, en que el gaucho podía imaginarse como servidor del estado.¹⁷⁸

¹⁷⁸ En *El gaucho Martín Fierro*, los gauchos son cazados-boleados-arriados, animalizados por la voz del estado, son la “fauna libre” para la leva con la que se arma el ejército de frontera. Ante la injusticia de este “arreo”, Fierro protesta pero se deja agarrar, e incluso, luego de escuchar las promesas

El vigilante que narra sus memorias deja oír ya no un lamento –aunque tenga algunos breves raptos de melancolía– sino el bullicio tumultuoso y expectante de la vida urbana hacia la que quiere ir. Como afirma Raymond Williams en el capítulo “Otra vez la frontera”, de *El campo y la ciudad*,

es fácil separar el campo y la ciudad y luego sus estilos literarios: el rural o regional y el urbano o metropolitano[...]. Pero siempre hay algunos escritores que insisten en señalar las conexiones y entre ellos hay unos pocos que consideran la transición misma como un momento decisivo, como una interacción compleja y un conflicto de valores. (Williams 2002:327)¹⁷⁹

Aunque referida a la literatura europea de comienzo del siglo XX, su apreciación bien sirve para pensar las formas de la transición entre espacio y temporalidad de lo rural a lo urbano, y viceversa, en las memorias de Carrizo (y luego en las ficciones de Fray Mocho). El tiempo-espacio de la transición se sitúa en estas memorias en las filas del ejército, “donde me destinaron cuatro años como infractor a la ley de enrolamiento”. En un espejo invertido de Martín Fierro, Carrizo afirma que “fui soldado y me hice hombre” (1961,I:159). Allí el gaucho se alfabetiza y aprende el orden jerárquico que “operó la transformación del gaucho bravío y montaraz” (1961,I:159).

Pero el camino de transformación que la novela de aprendizaje señala como una evolución cívica y biológica (“De oruga a mariposa” y “De paria a ciudadano”, capítulos IV y V respectivamente) no provoca una posición melancólica en el narrador

del juez, es evidente que cree que va a servir a la causa de la patria, porque ensilla su buen caballo (“yo llevé un moro de número. / ¡Sobresaliente el matucho!” (Vv. 361-362) y porta las insignias del gaucho completo. Se “viste” de patriota, en los términos en que gaucho y patriota eran sinónimos durante las guerras de independencia: “No me faltaba una guasca, esa ocasión le eché el resto, / bozal, maniador, cabestro, / lazos, bolas y manea” (Vv. 373-376).

El camino a la frontera es todavía una ocasión, algo de lo que se puede predicar esperanza o tensión, un evento que todavía puede llegar a representar un deber o un trabajo: “Ansí en mi moro, escarciendo, / enderecé a la frontera” (Vv. 379-380) pero en seguida ocurre la desilusión: “Aparcero si usted viera / lo que se llama cantón...!” (Vv.381-382).

Al llegar, la sorpresa y la desazón dejan explícitos que si la forma de servir al gobierno es esa, Fierro prefiere no ser parte. Ese espacio de “defensa nacional” que debía ser el fortín, no es más que una puesta en escena de la corrupción de la autoridad y del uso y abuso de los gauchos como soldados y como peones. La frontera explícita (los puestos fronterizos del ejército frente a los indios) es, en el texto, una farsa, una imagen borroneada de límite.

¹⁷⁹ En la penúltima novela de Cambaceres, *Sin Rumbo*, publicada en 1885, esa transición campo-ciudad se tematiza en los viajes del protagonista Andrés espacializando la distancia entre culturas y paisajes. También las modalidades de la palabra escrita manifiestan esta diferencia. Pero lo más interesante es la valoración ambivalente de Andrés respecto de la vida urbana y la vida rural. En principio fascinado por la cultura cosmopolita, luego escapa al campo para vencer el hastío que lo acosa y una segunda vez para reconocer a su hija natural, engendrada con la hija del puestero. Pero tampoco allí encontrará sosiego. El final trágico de Andrés y su hijita, provocado, en parte, por los saberes camperos, sostiene el tono crítico de todo el recorrido. “Porque el campo no es un escenario decorativo, fondo pintoresco para el drama personal de Andrés: el campo es el elemento estructurante de ese drama”, precisa Adriana Amante (2009) en el prólogo a su edición de la novela. El pasaje de un paisaje a otro puede hacerse, siempre y cuando no favorezca la mezcla.

memorialista. Solo un atisbo de nostalgia por “¡Aquel batallón que fue mi hogar y mi escuela!”, “aquel tiempo viejo de las miserias sufridas en silencio”, del que solo queda una bandera deshilachada. Cumplido el servicio, el soldado pide su baja “ansiendo mezclarme con al mundo de Buenos Aires, que hervía a mi alrededor y me atraía como atrae siempre lo desconocido” (1961,I:159,160).

A medida que se va acercando, desde la ventana del despacho del jefe de policía hasta la vigilancia efectiva en la ciudad, las impresiones que describe expresan el choque de objetos, prácticas e inventos que impactan en el paisano que “no conocía ningún detalle de la vida civilizada, y cada cosa que saltaba ante mi vista era un motivo de sorpresa” (1961,I:162).

El deslumbramiento ante el progreso técnico se inscribe y se lista, pero el *shock* con lo moderno se produce, cabalmente, ante los otros, ese mundo que hierve alrededor. En “El Tufo porteño” el narrador expresa su expectativa e ilusión ante “aquellos hombres que pasaban afanosos” y “esas preciosas mujeres que como en un relámpago pasaban en sus coches lujosos” (1961,I:160). Son las “figuras heterogéneas” que desfilan ante su vista cuando se aleja de ese mundo. Lo percibido persiste en la memoria y se describe en largos párrafos:

No hablo, por cierto de las maravillas de la electricidad, de la fotografía, de la imprenta o de la medicina, que eran cosas abstractas para mí en ese tiempo: hablo de los carros, de los carruajes, de los vendedores ambulantes, del adoquinado, del agua corriente, que no podía comprender cómo manaba de una pared con sólo dar vuelta a una llave; del gas, que me producía verdadero delirio cada vez que pensaba en él; de las casas de vistas, de las vidrieras lujosas, del sombrero, de la ropa y hasta del modo de reír y conversar de las gentes.

Durante un mes mi cerebro trabajó como no había trabajado durante todos los días de mi vida, reunidos, y de noche las paredes desnudas de mi modesto cuarto de conventillo me veían caer como borracho sobre mi cama, abrumado bajo el peso de las sensaciones de cada día.

Me acostaba, y la baraúnda de las calles zumbaba en mis oídos, y desfilaban, en hilera interminable las figuras heterogéneas que en el día habían pasado ante mi vista (1961,I:162).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Esta evocación de la ciudad que desfila ante los ojos y zumba en los oídos del recién llegado insiste en el concepto, de importante gravitación durante el siglo XIX, que Goethe denominara “postimagen”. Jonathan Crary (1992) analiza las implicancias que este fenómeno tiene sobre las concepciones ópticas: “[...] privilegiar la postimagen permitió concebir la percepción sensorial como separada de cualquier vínculo necesario con un referente externo. La postimagen –la presencia de sensación en ausencia de un estímulo– y sus subsecuentes modulaciones, plantearon una demostración teórica y empírica de una visión autónoma, de una experiencia óptica producida por y en el sujeto. Segundo, e igualmente importante, es la introducción de la temporalidad como un componente insoslayable de la observación.” (1992:1) [Utilizo, en este caso, la traducción del capítulo IV realizada por Teresa Riccardi y revisada por Graciela Schuster y Marcelo Giménez para la cátedra de *Introducción al Lenguaje de las Artes Plásticas* de la FFyL de la UBA].

En la imaginación aletargada del vigilante abrumado, la ciudad se despliega con movimiento cinematográfico:

Veía las mesitas de hierro de los cafés y confitería de la Recova, que dividía las plazas de la Victoria y 25 de mayo –que años más tarde demolió el intendente Alvear–, rodeadas por borrachines paquetes, por otros ya transformados en verdaderos descamisados o que estaban por serlo, por soldados y marineros barajados con clases, oficiales y hasta jefes, y en las calles laterales y en las veredas, hombres cargados con canastas, que anunciaban en todos los tonos las más variadas mercancías, gentes apuradas, que se llevaban por delante unas a otras; carruajes, carros, tramways, y más lejos, allá abajo, en el puerto, máquinas de tren que cruzaban, vapores que silbaban, changadores que corrían, carros que andaban entre el agua como en tierra, y sirviendo de fondo a la escena el río imponente con su festón de lavanderas en el primer plano, y en lontananza un bosque impenetrable de mástiles y chimeneas. (“Mosaico criollo”, *Memorias de un vigilante*, 1961,I:162-163)

La descripción amplía progresivamente el campo de visión (más lejos, en lontananza) e incorpora cualidades cada vez más grandilocuentes (imponente, impenetrable) mientras suma sucesivamente elementos diversos a la misma escena. La ensoñación configura un paisaje del que se apropia en todos sus detalles, con sus ruidos, sus personajes, sus movimientos naturales y maquínicos. No es la tecnología la que asombra con más fuerza al observador provinciano sino la diversidad, el movimiento y al sonido que “bullían” en su “imaginación calenturienta” (1961,I:163), impresiones aún vívidas en el presente de la enunciación. Esa visión moldea un paisaje lejano y próximo a la vez, coincidencia de distancias que “vibran estrechísimamente unidas”, al decir de Benjamin en *Calle de mano única* (2002:49), cuando se mira una ciudad por primera vez. Pronto, “no bien empezamos a orientarnos, el paisaje desaparece de golpe como la fachada de una casa cuando entramos en ella” (Benjamin 2002:50). Una vez que la exploración se vuelve costumbre y el visitante se orienta, esa proximidad obtura la distancia necesaria entre el observador y su visión para construir cualquier paisaje: “Esa lontananza [...] que se yergue frente a él más hermética y amenazadora, es la lontananza pintada de los bastidores” (Benjamin 2002:50).¹⁸¹

En relación con la cuestión de las temporalidades, Crary sostiene que la atención puesta en la postimagen por Goethe y otros discursos filosóficos contemporáneos depende de un dinámico amalgamamiento de pasado y presente. Nuestra lectura de la transición entre tiempo-espacio del lugar de origen e impacto de la ciudad en Carrizo pivotea sobre esta idea de amalgamamiento. No será así en otros textos de Álvarez que analizaremos enseguida.

¹⁸¹ Como ha propuesto Raymond Williams en la sintética afirmación que abre el segundo capítulo de *El campo y la ciudad*: “El problema inicial es de perspectiva” (2001:33). Luego, en “Adorables panoramas” expondrá la condición básica para la construcción paisajística: “la idea misma de paisaje implica separación y observación”. Quien concibe y crea ese paisaje es un observador “consciente de sí mismo: [...] que no solo observa la tierra sino que es consciente de lo que está haciendo, como una experiencia en sí misma” (2001:163,164)

Y, coincidentemente, cuando el observador se transforma en paseante que vigila, el tiempo pasado de lo rural campesino o militar se diluye, para privilegiar el presente descriptivo de la experiencia en el espacio transitado de la ciudad¹⁸².

En este proceso de transformación de gaucho a vigilante, Carrizo ensaya las habilidades que más tarde configurarían su tarea periodística: inmersión en el ambiente, observación y escritura. Dejaremos sus aventuras y clasificaciones del mundo lunfardo, que analizaremos más adelante, para señalar otra forma del encuentro entre pasado rural y presente ciudadano en otro artículo de Fabio Carrizo: “Episodios policiales. La muerte de Juan Moreira” (CyC 235, 4/4/1903). El artículo se propone corregir la versión literaria de ese acontecimiento que Eduardo Gutiérrez y José Podestá consagraron, en el folletín primero y luego en la obra teatral.¹⁸³ Para ese fin, entrevista al sargento que ha matado a Moreira y a “muchas personas que lo conocieron”. El texto aporta datos que combinan agentes históricos con los personajes de la ficción, refiriendo sus nombres, direcciones y ocupaciones. A través de las intervenciones del sargento en la entrevista, se reescribe su papel en el desenlace del drama, otorgándole mayor heroicidad y protagonismo, como lo probarían las heridas que aún tiene y el tiro de fusil que le habría dado otro personaje. En su estudio sobre cultura policial, Diego Galeano señala la combinación de elementos rurales y urbanos en el fenómeno del moreirismo; “de este modo, el tema de los ladrones urbanos se instalaba casi en simultaneo al auge de la narrativa gauchesca” (2009:95). La circulación de las ficciones rurales se está produciendo en la trama de la configuración de nuevos campos de lectura (Prieto 2006).

Tal vez haya una escena de las que narró Álvarez que sintetiza en una figura al sujeto marginal rural –el gaucho malo o matrero– con las nuevas subjetividades urbanas: el compadre moderno. “El tenorio de ojito” (CyC 17, 28/1/1899) concurre todos los días a la estación de tranvías, aunque no trabaja allí, y espera para conversar con el dependiente de una confitería cercana, partidario radical, “examinando la

¹⁸² Hay *espacio*, dice De Certeau (2007), cuando hay dirección, velocidad y variabilidad temporal. “El espacio es al lugar lo que la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización”. Es decir que el espacio es un lugar practicado (2007:129).

¹⁸³ En 1879, Eduardo Gutiérrez comenzó a publicar sus exitosos folletines en la sección “Variedades populares” de *La Patria Argentina*. Alcanzó la consagración popular con el gaucho malo que se convierte en héroe: Juan Moreira, pero ya había escrito con anterioridad aventuras de un ladrón urbano e inmigrante: Antonio Larrea. Gutiérrez también había sido, como Álvarez (de quien fuera compañero y amigo), anónimo cronista policial y, aunque no trabajó en la policía, se proveía de material en los archivos oficiales para crear sus ficciones. Este estilo de crónica combinada con ficción provenía del *fait divers* francés y sus noticias sobre crímenes. Gutiérrez complejizó ese esquema para transformarlo en un texto por entregas, con continuidad novelesca. Sobre la relación entre la escritura de Gutiérrez y el relato de y sobre delito y policía sigo las lecturas de Diego Galeano (2009).

conducta de los hombres públicos”. “Y ahí pasa sus días parado en el dintel, mirando a los que pasan”. Piropea a las sirvientas del barrio y ostenta una pose pretenciosa “de gorrión metido a gallo” y “una mirada de triunfador”, escribe Fray Mocho. Comparte con el compadre antiguo “aquel espíritu criollo, fino y agudo, que ha sido siempre característico de nuestro pueblo”.

El compadre moderno anticipa a Evaristo Carriego en esa vinculación entre Moreira y el sujeto orillero que el poeta propone en la dedicatoria y los versos de su poema “El guapo”¹⁸⁴. También podríamos ver, contenida en el compadrito de Álvarez, la lectura borgeana de Carriego.¹⁸⁵

Es el compadre moderno, el tipo callejero de Buenos Aires, demasiado pobre para paquete y demasiado paquete para pobre, pero preñado de petulancias y audacias. Detesta la milonga y la guitarra, que amaba su predecesor, por ser símbolo de lo cursi y medio pelo: él ama la romanza y los pianitos. (“El tenorio de ojito”, CyC 17, 28/1/1899)

El cambio acelerado de la ciudad de fin de siglo es lo que comentan los dos viejos interlocutores en “Centenarios de hojalata” (1961,II:226); se trata de dos modulaciones de lo temporal: aquello que atraviesa la experiencia subjetiva y ese otro tiempo del afuera, del avance tecnológico y del progreso, que parece no intersectar ni modificar del todo la percepción. Uno de los personajes dice ser testigo de las novedades técnicas del siglo y estar “contento” y disfrutar de los inventos del progreso industrial, pero se lamenta por no tener fuerza todavía para incorporar un cambio más en su vida: subirse a una bicicleta.

¹⁸⁴ Se lee en la dedicatoria de “El guapo”: “A la memoria de San Juan Moreira muy devotamente”. Si bien el guapo de Carriego es más corajudo que el tenorio de ojito, comparte con él tres características fundamentales: la admiración del barrio, la vinculación con lo político partidario y la seducción. En el poema, el guapo es cultor del coraje, de renombrada osadía: “se impuso en cien riñas entre el compadraje / y de las prisiones salió consagrado” (v.3-4). Es hombre de fama que nadie desmiente y fuente de relatos “que nadie le niega”: ¡Con una guitarra de altivas canciones / él es Juan Moreira, y él es Santos Vega! (vs.15-16). En las elecciones es un caudillo que se expone por el buen nombre de los candidatos. “Con ese sombrero que inclinó a los ojos / ¡Con una guitarra de altivas canciones / cantando aventuras, de relatos rojos / parece un poeta que fuese bandido!”.

También aparece en Álvarez una de las figuras caras a Carriego: “la costurerita sin pretensiones”, que protagoniza la crónica “Una bolada... como hay muchas” en la que un *dandi* intenta cortejar a una “muchacha de color moreno, alta, vestida con elegancia pero con simpleza y llevando el símbolo de la costurerita sin pretensiones marcha por la vereda con un paso menudito y parejo [...]” (I 1961:103).

¹⁸⁵ Borges anota que el poema “El guapo” está precedido por una dedicatoria “al también guapo electoral alsinista San Juan Moreira” (1995:61). El guapo de Carriego, dice Borges, no es “un rufián” sino “un cultor del coraje”. En la deliciosa nota al pie en la que Borges ensaya una genealogía del gaucho, termina enlazando gaucho y compadre, del campo a la ciudad ensayando esta definición: “Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino: otras atribuciones son el coraje que se florea, la invención o la práctica del dicharacho, el zurdo empleo de palabras insignes”. Luego describe su atuendo y finalmente acota: “Lo que a Londres el *cockney*, es a nuestras ciudades el compadrito” (1995:73). La versión borgeana se parece mucho al vanidoso “Tenorio de ojito”.

–No te aflijás por los años, che... ni porq'esté puertiando otro siglo... afligite más bien por los pobres güesos que, amojosaos y todo, no se quieren despedir.

[...]

–¡No embromés, che, con tus ascos!... ¿y vos?... Mirá: yo he visto, ¿sabés?, los primeros vapores que tragieron y vi hacer el ferrocarril y el telégrafo y el alumbrado a kerosén y el tranguai y el gas y las aguas corrientes y las cloacas y el teléfono y todo lo que disfruto y estoy contento... Pero eso 'e la bicicleta, que te hace volar como alma que lleva el diablo y dej'acercarte a cualesquiera, sin que te sienta ni el aire y que no puedo gozar... ¡me revienta, che!... [...]

–¿Biciclista? Pero si eso es una corrupción, che, que ya va ganando hasta los negros... Yo ya ni me muero sin ver a un moreno en bicicleta, pero pagaría cualequier cosa por verte a vos, que has sabido ser tan de caballo, ¿te acordás?... ¡Sin bigote, montao sobre un fierrito, y pataliando en el aire!...

La reticencia del interlocutor se exhibe en la pregunta por la memoria –“¿te acordás?” – que incorpora en la enumeración moderna el pasado en que el personaje montaba a sangre y no “sobre un fierrito”. La eficacia de la escena consiste en traer junto a la imagen de la montura metálica, la expresión y la habilidad gauchesca “tan de a caballo”¹⁸⁶. El reconocimiento de la tecnología, la moda y las costumbres nuevas exhibe también el desagrado racista del criollo ante el otro negro. En este tipo de diálogos, Fray Mocho suele presentar superpuestos distintos niveles de representación y actitudes no siempre coherentes frente al novísimo tiempo del cambio secular.

Escribir como coleccionista

–El organista más antiguo y más rico de Buenos Aires es Luis Capurro, italiano, establecido por su cuenta desde hace 44 años. Nunca ha comprado billetes de lotería y usa bota bajo el pantalón.

–El organista más antiguo, es don Juan Presbítero, que vive en Rioja 1323.

–La cárcel Penitenciaria se inauguró el 11 de marzo de 1877, bajo la administración de don Enrique O’Gorman, y el actual departamento de policía, el 11 de marzo de 1889, bajo la del coronel Alberto Capdevila. (“Portfolio de curiosidades”, *CyC* 16, 21/1/1899)

En una página de aparición aleatoria pero frecuente en *Caras y Caretas*, titulada “Portfolio de curiosidades. Antaño y Ogaño”, Álvarez condensa la banalidad informativa en un grado máximo de eficacia y mínima extensión. Este compendio de acontecimientos textuales representa un ejemplo sintético de la conjunción profesional de Álvarez: interés periodístico y escritura literaria. Funciona como enumeración, con brevísimos comentarios y fotografías que completan o comprueban los datos escritos, generalmente vinculados a la ciudad, su historia y personajes particulares. Tal vez por

¹⁸⁶ Es inevitable recordar que en el capítulo XI “Guerra social”, del *Facundo*, Sarmiento describe “las justas del Arroyo de Pavón” en las que competían López, Facundo y Rosas en habilidades ecuestres y gauchas (según la adjetivación de Sarmiento). La excepcional capacidad de Rosas como jinete, con todas las asociaciones sociales y políticas que implicadas, colabora –dice Sarmiento– “a allanar el camino del poder al campeón de la jornada, el imperio del *más de a caballo*”. (Sarmiento 2000:175)

estas características, menos elaboradas que otros de sus textos, el “Portfolio de curiosidades” ha sido muy poco (o nada) leído por la crítica.¹⁸⁷

Sobre estas páginas, Barcia decía que son un “almacén de curiosidades” o un “verdadero cajón de sastre” donde se guardan datos sorprendidos y atractivos. “El espíritu inquisitivo” de Fray Mocho “asocia las noticias raras, los datos insólitos que va obteniendo de su hurgar continuo por calles y cosas, papeles y diarios” y “fija el dato y el conocimiento interesante y único que de otra forma se hubiera perdido para siempre” (Barcia 1979:93,94). Esta dimensión continente del portafolio-almacén-cajón repara sobre todo en la capacidad de guardado y recolección de objetos perdidos y, si bien es cierto que puede leerse un ímpetu coleccionista en la selección, retacea aquello que el texto tiene de creador acerca del hecho discursivo y la cosa que señala. En ese sentido, Barcia reitera el gesto de Rojas al leer a José S. Álvarez como un medio de registro y reproducción. Sea fonógrafo, fotógrafo o repórter, en sus lecturas, la escritura de José S. Álvarez se concibe como mediación transparente. El “Portfolio de curiosidades” plantea un estatuto lúbil de lo ficcional –y así parece haberlo concebido su autor al firmarlos como Fabio Carrizo– pero aun cuando su “espíritu inquisidor” se limitara a buscar, recopilar, guardar y exhibir, estas actividades producen significación y construyen relato. La diversidad del portafolio insiste en explicar los lazos que el contexto de lectura tiene con el pasado de la ciudad (o de la nación). Cosas y casos contribuyen al reconocimiento de esa red y la curiosidad estimula el vínculo de los lectores con aquello que los rodea. Por eso aunque coincidimos con la apreciación de Eduardo Romano, al considerar que

Salvo una excepción (“El tenorio de ojito”, bosquejo de “El compadre moderno”) todos los artículos que agrupó bajo el título común de *Portfolio de curiosidades. Antaño y Ogaño*, adoptan esa sobrevaloración del pasado, un culto a la memoria cuyo fundamento tradicionalista no es difícil de encontrar (Romano 2004:315),

lo que queremos subrayar es que la búsqueda del pasado tiende lazos de pertenencia constante con la ciudad del presente, orientándose espacialmente a los nuevos habitantes. Por eso, más que un culto a la memoria es la construcción de una comunidad nueva que busca formas de comprender el presente y proyectar el futuro en la construcción de su tradición (Williams 2000).

¹⁸⁷ Barcia escribió una breve presentación para la sección en su útil tomo de recopilación de textos de Álvarez donde explica lo que considera como las líneas generales de la sección pero no indaga en los textos (1979:93-94). Eduardo Romano lo menciona como: “un muestrario de su afán por fijar fechas a los edificios, actividades e instituciones, entre otras cosas, más antiguas de la ciudad” (Romano 2004:322).

Por el tipo de información que brindan y el formato que cultivan, estas páginas hacen serie tanto con las formas breves del lenguaje oral (el chiste, el chisme, tal vez la moraleja o la parábola, en ocasiones el enigma o la alegoría) como con la escritura episódico-monstruosa del *hecho diverso* y la síntesis de las formas narrativas breves. La acumulación de pasajes singulares pivotea constantemente sobre la idea de lo nuevo, incluso en el caso de aquellos datos que se presentan distinguidos por su “antigüedad” (los más antiguos en alguna materia o ramo laboral). Esta idea de novedad vinculada a lo desconocido –aquello que el lector no ha percibido y no reconocería como algo digno de ser mencionado o sabido– instaura en el hecho discursivo la creación del dato como noticia. Presupone la existencia de un deseo por saber que no se descubre hasta que se realiza efectivamente en la lectura. La propuesta general de *Caras y Caretas* se orienta a generar y satisfacer ese anhelo, pero el “Portfolio...” lo propone como motivo central de su recolección.

El contenedor *portfolio* brinda sentido y homogeneidad a los ítems que se agrupan en una “clasificación inclasificable”, como señala Barthes respecto de los “hechos diversos” (1963:259), y que podría considerarse como excepcional. Bajo ese marco pueden aparecer, en un mismo número, una pequeña crónica sobre la vendedora de empanadas más antigua de la ciudad, la existencia de túneles “secretos” en Buenos Aires, o los nombres de los ministros que han ocupado menos tiempo su cargo

–La casa, de propiedad del señor Manuel Aguirre, en la esquina de Victoria y Bolívar – está edificada sobre el subterráneo –que aún subsiste– en que debió instalarse la Inquisición en 1750. Este terreno fue el primero que se vendió en Buenos Aires, en 1584 y su precio fue un caballo blanco y una guitarra, según reza la escritura.
[...]

–La vendedora de pasteles más antigua que hay en Buenos Aires, es tía Rosa Rosales, que vive, ya retirada del oficio, en la calle Rincón al llegar a Méjico. Era la famosa rival de “Ta tapao... meté la mano” que murió en 1883. La tía Rosa está casi tullida desde 1890, y cuenta alrededor de cien años. (“Portfolio de curiosidades. Antaño y Ogaño”, CyC 16, 21/1/1899).

La particularidad de cada hecho, aquello que lo vuelve narrable, se combina y dispone en un espacio textual común. La variedad resultante remite a la idea de miscelánea en su acepción comercial: una tienda pequeña que contiene un poco de todo. La publicación, en tanto *magazine*, puede considerarse una “forma discontinua” (Ohman 1996) donde el fluir de la información yuxtapone elementos disímiles de la vida cotidiana, el espectáculo, las novedades extranjeras, la publicidad y el periodismo de actualidad. Para Richard M. Ohman, este modo de percibir el mundo ya se había popularizado durante el siglo XIX en los modos de experimentar la vida urbana “en

espacios públicos como la sala de exhibiciones y la tienda de departamentos”. Pero son las revistas las que llevaron “dentro de los hogares, a las manos, ante los ojos” esa variada discontinuidad (Ohman 1996:224, traducción nuestra). Más allá del discurso (visual y textual) específicamente publicitario que exhibía la revista, el agrupamiento de noticias de esta sección se asemeja aquí a la oferta múltiple de objetos exhibidos por los negocios o pregonados por los vendedores callejeros de la ciudad: son los nuevos productos culturales que *Caras y Caretas* ofrece a sus lectores con gran éxito de ventas.¹⁸⁸

En este sentido, el “Portfolio de curiosidades” funciona como sinécdoque de la revista entera e incluso del proyecto autoral de José S. Álvarez, quien capta de manera efectiva la multiplicidad y la fragmentariedad de personajes y espacios para seducir y entretener al público lector. Las informaciones que se incluyen en la sección reúnen la dimensión atractiva de la novedad, y a lo distintivo de la ciudad y sus personajes se añade la noticia truculenta de tinte amarillista. Son esos elementos, prácticas, espacios y personajes que están ahí, disponibles y próximos para los paseantes urbanos pero que solo los lectores de la revista acceden a descubrir gracias al trabajo recolector y organizador del repórter.

Este develamiento de relatos ocultos se sitúa en objetos y espacios concretos, identificables por el lector, tal es el caso del ítem que inaugura la serie, “cuya historia es curiosa”: un portón que, sin mediar la publicación, pasaría desapercibido y del cual se brindan datos de fabricación y fechas de colocación –antes en un corralón de la calle Defensa, ahora en la calle de Centro América– y que trae al presente un crimen irresuelto treinta y seis años atrás.

–En la calle de Centro América al legar a Cangallo existe un viejo portón de madera y fierro, cuya historia es curiosa.

Fue hecho en 1816, como lo atestigua la fecha que lo corona, y estuvo colocado hasta 1872 en un corralón de la calle Defensa al llegar a Moreno, hoy demolido.

Recostado en él, fue encontrado el 15 de febrero de 1862 el cadáver de un italiano llamado Atilio Barzone. Tenía un puñal clavado en el pecho con la palabra “Vendetta”. La policía no pudo descubrir a los asesinos y quedó la tradición de que éstos serían “los carbonarios de la Boca”, nombre pavoroso con que el pueblo designaba a las sociedades secretas que abundaban en el barrio de San Juan Evangelista. (CyC 16, 21/1/1899)

¹⁸⁸ Diego Guerra (2010) señala que la tirada inicial de *Caras y Caretas* fue de 15.000 ejemplares –en una ciudad de alrededor de 700.000 habitantes– y aumentó constantemente hasta fines de la década del veinte, alcanzando los 110.700 en 1910.

En la pequeña escritura del “Portafolio de curiosidades”, el mobiliario urbano reconstruye su historia y se transforma en escenario de un enigma criminal.¹⁸⁹ Los cuentos de un barrio en particular trascienden así sus límites geográficos y expanden su influencia y reconocimiento al resto de la ciudad lectora. De esta manera la morfología de la ciudad describe un espacio que adquiere las características modernas de la esfera pública. Es libre y común, y permite la construcción de encuentro y ciudadanía, así como indica las necesidades de control y vigilancia. Esta versión mínima de relato policial nos permite observar qué características insisten en reaparecer en la poética de Álvarez y el proyecto más amplio del magazine.

Además de la locación, otra característica elegida para la serie es la de destacarse al realizar una conducta o un trabajo, este catálogo de personajes excepcionales puede incluir tipos antagónicos como los casos del hombre más risueño y el más serio de la ciudad; o trabajadores notables, como el billetero más fuerte o la vendedora de periódicos más activa (CyC 17, 28/1/1899). Sin embargo, esta notoriedad no parece ser tan relevante como la distinción de una cualidad temporal (generalmente fundacional) que dé cuenta de una superioridad relativa respecto de otros sujetos que desarrollen la misma actividad. Esta cuantificación periodizadora –el carnicero más antiguo y más rico, el primer preso, la yunta de caballos más viejos, el primer toro mestizo, el primer caso fatal de fiebre amarilla, el gallo más viejo, la partera más antigua, el primer diario que pregonó en las calles (CyC 16, 28/1/1899), por citar algunos ejemplos– constituye una valoración positiva hacia quien la realiza o padece, a la vez que pondera dicha actividad, dotándola de una historia.

Los espacios y objetos también contribuyen a la historización de la ciudad (el inquilinato que era antes una iglesia, la casa que antes fuera un hospital, (CyC 26, 26/4/1899); el ombú bajo el que Rosas escuchaba cantar a su ahijada, (CyC 69, 27/1/1900). Funcionan como indicadores diacrónicos que visibilizan las capas acumuladas de relato en un punto localizable (visible también en las fotografías que acompañan el texto). Los recorridos compartidos entre el escritor, la revista y los lectores se disponen en la página e indican, señalan, hacia el afuera textual y visual de la

¹⁸⁹ Aunque el portón de una casa privada no constituye exactamente parte de los elementos característicos del mobiliario urbano, es decir los artefactos que se utilizan en la vía pública para el uso de la comunidad, la apropiación colectiva y barrial de las fachadas (escalones, ventanas, puertas), tal como se da en estos relatos, permite asimilarlos a los bienes y servicios que se identifican con éste. Cumplen con una de sus funciones, la interiorización del espacio exterior y público de la ciudad y la conciencia colectiva de su posibilidad de uso.

ciudad¹⁹⁰. También se provee una genealogía patrimonial de ciertos establecimientos comerciales, como el almacén que no ha cambiado de dueños ni local (CyC 16, 16/1/1899); o el caso del fundador del primer negocio de venta de leche [Norberto Quino] que resulta ser el padre del vicepresidente [Quirno Costa] en el momento de publicación del dato (CyC 17, 28/1/1899).

En este punto vale la pena detenernos especialmente: el *name dropping* que aparece en el portafolio puede relacionarse con la distribución nominal que los hombres del ochenta, como Mansilla, realizaban de sus vínculos sociales y comerciales. El cambio de tono, de una primera persona comprometida en la acción y en los afectos con esos otros, hacia una tercera impersonal, precedida del guión de la lista, indica el cambio de un público amplio, pero aun imaginado como igual, a una masificación de la lectura. En el primer caso, tal como lo hemos leído en el capítulo anterior, el entre nos se exhibía como guiño con el otro o como aspiración, pero nunca como enseñanza. En la enumeración curiosa del portafolio, los apellidos ilustres (como el de Costa pero también Goyena, Escalada, Uriarte, Urquiza, Rozas, Mitre, Argerich y otros) se mezclan con los obreros y empleados anónimos que desempeñan sus tareas en la gran ciudad pero, sobre todo, se explican con relación a sus propiedades y vínculos, ratificando su posición, muy distante para el lector que desconoce esos lazos tanto como la ubicación de un local histórico o un árbol centenario. En este sentido, mencionar la procedencia de un objeto –como el de la primera caja de rapé que hubo en Buenos Aires– sirve tanto para la reconstrucción material de la vida en la gran aldea como para dar cuenta del vínculo social que unió a determinadas figuras –como Valentín Gómez con Seguro, a través del obsequio de esa caja (CyC 26, 26/4/1899). La pedagogía funciona en varios niveles: instruye sobre usos y costumbres, reconoce la historia del espacio urbano y exhibe los vínculos sociales de apellidos aun relevantes en el presente de la publicación.

De algún modo, todo lo que se incluye como curiosidad reviste la dimensión de objeto. Nombres y personajes son también esas “cosas” de las cuales hablar.¹⁹¹ Tal

¹⁹⁰ Al interior del diseño de página, la relación entre texto e imagen también se juega en un orden indicial. Algunas de las curiosidades listadas se acompañan con una fotografía. Para ayudar a la comprensión del texto, hacia el final del párrafo que corresponde se adjunta un número indicativo repetido en la imagen. De este modo, el diseño gráfico podía armarse más libremente (en forma de cruz, hacia el centro, en columnas) y las fotografías no tenían que ubicarse obligatoriamente cerca de los textos a los que referían. A medida que avanzan los números, ese indicador tiende a desaparecer y se incorporan bajadas textuales a cada imagen, evitando, en algunos casos, toda referencia.

¹⁹¹ En la lectura de Benjamin, el hogar burgués es el estuche del mundo privado de su dueño y los objetos que lo habitan desencadena historias literarias (de búsqueda e identificación). El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, escribe Benjamin, en el que las cosas no necesitan ser útiles. “Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los

como lo lee Ohman, en su estudio sobre la cultura comercial y de ventas hacia el fin de siglo en Estados Unidos, las revistas semanales y miscelaneas proveen a sus lectores formas de fijar puntos de referencia en el fluido espacio social, indicando cuáles son y cuáles no los lugares convenientes para desarrollar una vida familiar. Proveen también información que funciona como materia de conversación para socializar con otros lectores y formas aspiracionales que unifican a habitantes dispersos en la trama urbana: “consolida afinidades y silenciosamente realiza exclusiones” (Ohman 1996:220).

Geraldine Rogers (2008) comparte esta idea de “orientación” que señala Ohman, aunque no la interpreta en términos de construcción de identidad de clase como el norteamericano, especificando la función de “guía” que *Caras y Caretas* diseñó y cumplió para los nuevos lectores porteños. La enumeración saltada del “Portfolio de curiosidades” colabora en esta dirección brindando modelos ciudadanos, previniendo acerca de lugares peligrosos y explicando detalles edilicios o zonales en clave turística.

En la primera entrega, por ejemplo, la fecha de inauguración de la Penitenciaría y el departamento de Policía, con la mención de sus respectivos administradores junto con el nombre, procedencia y delito de los primeros presos coinciden curiosamente en números y apellidos, información que podría provenir del trabajo policial de José S. Álvarez.

–La cárcel Penitenciaría se inauguró el 11 de marzo de 1877, bajo la administración de don Enrique O’Gorman, y el actual Departamento de Policía, el 11 de marzo de 1889, bajo la del coronel Alberto Capdevila. El primero de los mencionados edificios está en la calle Las Heras número 1544, y el segundo en la calle Moreno número 1544. El primer preso que inauguró la cárcel fue Alberto Gardelli, entrerriano, que ocupó el calabozo número 402 del pabellón 5°, y el primero que entró a la nueva jaula policial fue Aurelio Gardelli, también entrerriano, acusado de homicidio.

–El Conventillo más antiguo de Buenos Aires y que no cambió nunca de dueño, está en la calle Tucumán número 1528. Su fundador fue un vasco francés, alpargatero, y lo fundó cuando su hija –propietaria y administradora actual, que tiene 91 años– contaba solo 14. Esta es la señora María Oteiza de Davitt, que aún cose y teje sin anteojos. (CyC 17, 28/1/1899)

La inclusión de las direcciones, sin embargo, más allá de la gracia de la coincidencia, segmenta un recorrido posible y habilita una mirada doble, investigadora y paseante a la vez,¹⁹² que se continúa en el punto y aparte con la mención al

objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas” (Benjamin 1999a:183). En el “Portfolio de curiosidades”, esas huellas y los relatos que suscitan salen al espacio público que, en la lectura, se convierte en un interior posible para quien conozca sus secretos.

¹⁹² La visita a hospicios y penales era habitual hacia el fin de siglo XIX, varios cronistas de la nueva prensa porteña realizaron esos viajes y los narraron en crónicas publicadas para los periódicos en

conventillo, del que se publica una fotografía en el centro de la página, para continuar el virtual recorrido con la “única cuadra que hay en Buenos Aires, edificada en ambas aceras y sin ninguna puerta de entrada”; y unos renglones más abajo, la casa que fue edificada sobre un túnel en que funcionara en 1750 la Inquisición; o la ventana más rara, con forma de ataúd, donde suele aparecer “la cara risueña de una joven inglesa”.

Otra de las categorías que comparten espacio textual con las curiosidades urbanas son las personalidades históricas (Rosas, Urquiza, Rivera, Solano López), que se incluyen siempre vinculadas a objetos o lugares que pueden reconocerse y, en muchos casos, fotografiarse. Más que la biografía del personaje, podríamos decir que es la “biografía del objeto” la que introduce la historia de un personaje¹⁹³, su origen, procedencia, lugar y responsable de fabricación, sus traslados, sus sucesivos dueños, sus usos, sus marcas particulares, su ubicación actual al momento del relato.

Aunque el “Portfolio de curiosidades” podría asociarse, a través de su título pero también de su estilo de acumulación, al gabinete de curiosidades de los siglos XVI y XVII –o con más precisión a los catálogos impresos e ilustrados de las exhibiciones de maravillas– el tipo de elementos que incluye el portafolio no se caracteriza por su exotismo o por la distancia de aquello que se ve respecto de quien se acerca a ver¹⁹⁴. Como hemos ido observando, las historias recopiladas se proponen como próximas a los lectores, utilizando las cosas y los lugares como gatillos que provoquen el conocimiento de una historia. Por eso, aunque algunos ítems del *portfolio* bien podrían remontarse como pequeñas formas de la literatura de objetos (*it-narrative* u *object tale*), popular en el siglo XVIII europeo y hasta mediados del siglo XIX, las *cosas* que se consideran curiosidades no lo son por su cualidad material o funcional sino por su ligazón con figuras de renombre o con actividades distintivas. De algún modo podemos pensar en la “propiedad” de los objetos e historias como aquello que el magazine y el escritor les

que trabajan. Martin Servelli (2014) analiza en su tesis doctoral algunos de estos relatos como parte de las tareas desarrolladas por un nuevo rol periodístico: el del viajero-repórter.

¹⁹³ Igor Kopytoff se pregunta por la biografía cultural de un objeto: ¿de dónde viene una cosa y quién la produjo? ¿cuál sería el desempeño ideal de esta cosa? ¿cuáles son los años de sus períodos vitales? ¿cómo cambia el uso de una cosa y qué sucede cuando caduca el tiempo de su utilidad? (Kopytoff 1996, 66-67; citado en Bladwell 2010).

¹⁹⁴ Los Gabinetes de Curiosidades (o Cuartos de Maravillas) exhibían objetos extraños, en muchas ocasiones provenientes de las nuevas avanzadas de conquista europea en América, África y Asia; o elementos que manifestaban nuevas tecnologías y avances científicos. En un gabinete de curiosidades pretendía estar representado todo el conocimiento atesorado hasta el momento. Las colecciones se organizaban según la pertenencia de los elementos a alguno de los tres reinos naturales: animalia, vegetalia y mineralia, o al mundo de las creaciones humanas. Sus catálogos ilustrados e impresos, así como las colecciones en sí mismas, resultaron útiles para el avance de ciertas observaciones científicas y constituyeron el origen de muchos museos de ciencias naturales y arte de los siglos XVIII y XIX (Oliver R. Impey y Arthur MacGregor 2001 y Teresa Barnett 2013).

ofrecen a sus lectores. En ese sentido, los relatos se pueden coleccionar (como los números de la revista): pasan a ser parte del capital cultural de quien los conozca. Objetos simbólicos que aumentan el patrimonio y modifican el *status* de cada lector¹⁹⁵.

El puñal que sirve para clavar la palabra “vendetta” en el cadáver de un asesinado cuenta el relato de una posible organización clandestina política y criminal pero el puñal que Mitre le regalara a Peñaloza con una frase grabada en la vaina cuenta los cruces particulares de la política militar en el proceso de organización de la república. Los cerámicos de un antiguo hospital, las placas recordatorias, las monedas y los billetes enseñan los distintos usos de objetos inmuebles y la transformación de la ciudad, así como las tecnologías (y las prácticas) que permitieron su creación, traslado y conservación.

Progresivamente, el “*Portfolio de Curiosidades*” fue cediendo la proporción e importancia de los relatos verbales autónomos para priorizar textos dependientes de las imágenes reproducidas¹⁹⁶. Esta tendencia no limita los fragmentos escritos a una ekfrasis descriptiva de la imagen aunque la incluye, si no que continúa la lógica inaugurada desde la primera entrega: desde un dato material concreto se enriquece el relato y se cuenta una historia (verosímil aunque no siempre verídica). Se amplía la propuesta visual ofreciendo, como en todos los casos anteriores, información biográfica, histórica o anecdótica vinculada con esa *cosa representada* en la imagen. A partir del n° 83 (5/5/1900) del tercer año de *Caras y Caretas*, la sección ya no publicará información “suelta”, es decir, sin imagen que la motive o referencie y los textos escritos comentan y expanden dicha información visual (nos referimos al n°86, n°107, n°115, n°120, n°121 y n°123). Este aumento de visualidad es un movimiento general del magazine. La familiaridad de los lectores con el tipo de lectura específica que requirió el incremento

¹⁹⁵ Al comentar la historia de lo que Bill Brown postuló como *teoría de las cosas*, Mark Bladwell (2010) rescata un texto del siglo XVI de William Blackstone (*Commentaries on the laws of England* 1567/69) donde examina los derechos que alguien obtiene a partir de su relación de propiedad con una cosa, desde el uso temporario a la permanencia de esa cosa. Observa de qué modo las personas se van formando por su cambiante relación con las cosas que poseen. Para Bladwell una de las manifestaciones de la creciente importancia de las cosas como emblemas de la relación sujeto-objeto en el siglo XVIII británico fue la aparición de relatos donde objetos inanimados u animales cobran protagonismo. Entre las cosas que lista hay varias que aparecen en el portfolio: monedas, animales, sillones (o sillas), vestimenta, elementos de vajilla.

¹⁹⁶ Además de los retratos, que incluyeron los de Monseñor Feliciando de Vita y Eduardo Gutierrez, Don Fructuoso Rivera, General Don Manuel Basavilbaso, Jose Norberto Allende, en los números 26,68,83 y 115, respectivamente, se publicaban fotografías de lugares y personajes actuales. También se publicaban grabados con escenas del pasado bonaerense (un aguador, el viejo fuerte de Buenos Aires, la inauguración del tren del Oeste, el mangrullo de Melincué), reproducciones de billetes y monedas o de objetos significativos. El armado de la sección está condicionado por el archivo de imágenes disponibles en la edición de cada número.

progresivo de imágenes en su disposición de páginas se evidencia también en esta sección y los textos que la forman¹⁹⁷.

En ocasiones, la escritura se subordina a lo visual y funciona simplemente como comentario de las imágenes (como cuando se ofrecen retratos de personajes distintos y se explica quiénes son sin vincularlos entre ellos, o cuando se publican distintos grabados y se explica su procedencia o se describe la escena) pero en algún caso, como en el n° 26 del 1/4/1899, una imagen desata la elaboración de un relato histórico, conjetural y periodístico: “las curiosas medallas cuyos facsímiles ofrecemos” se transforman en el botín de un probable robo imaginado por el “colaborador” que en una “excursión campestre” encontró en el hueco de un ómbu que, casualmente, es señalado como el lugar donde Rozas escribió su pretendida renuncia. La estrategia de verosimilitud de uso de una fuente para incorporar una escena pasaría a ser el recurso por excelencia de Fabio Carrizo.

Decíamos que la escritura de la sección podía relacionarse también con los géneros de la lengua oral o las formas narrativas breves por el modo de su composición, en ambos casos lo que nos interesa es la extensión, la síntesis y la posibilidad de su repetición. La erudición popular y urbana que guarda el “Portfolio de curiosidades” deja en muchos casos, junto al dato y la fecha, un mínimo nudo dramático, tensionante (como la siniestra sonrisa en la ventana fúnebre o alguna otra característica risueña, típica o extraordinaria, como la edad de la administradora del conventillo que con noventa y un años aun cose y teje sin anteojos) que permitiría la continuación de un relato que momentáneamente se detiene. Varias de las anécdotas y personajes recopilados podrían pensarse como pre-textos, en el sentido que la crítica genética ha brindado al término, de las ficciones más elaboradas de Fray Mocho en otras secciones de la revista.

Tres expresiones utilizadas por Fabio Carrizo en esta sección arman el arco categorial para los relatos incluidos: “curioso documento” (CyC 83), “reliquia” (CyC 121) y “coleccionista de antigüedades” (CyC 107). En este sentido, las anécdotas referidas revisten el carácter de *cosa*, son elementos coleccionables y tangibles a partir de su representación. Se accede a lo histórico a partir de su resto (o rastro) material:

¹⁹⁷ En relación con los modos en que *Caras y Caretas* “enseñó” a leer textos ilustrados a sus lectores, Diego Guerra (2010) propone que la revista ejerció una política editorial que facilitó las claves de lectura necesarias para una mejor aprehensión de las imágenes. A partir de distintas estrategias, la revista fue complejizando la relación entre texto e imagen aumentando la cantidad de fotos publicadas y apelando a la participación de los lectores en concursos y juegos que dependían de la interpretación visual, así como alentó el envío de colaboraciones fotográficas propias.

árboles, cuchillos, billetes, indumentaria, materiales, medios de transporte, edificios, retratos y lugares. Pero estas cosas no funcionan como muestras de un pasado, sino como elementos del presente que se cargan de una nueva significación al revelar sus usos y su historia en la serie coleccionable del *portfolio*. Como distingue certeramente, Susan Stewart (2003) en su estudio sobre las narrativas de la miniatura, lo gigante, el *souvenir* y la colección, la colección ofrece más ejemplos que muestras, dado que se constituye en la posibilidad constante de ampliación y es la totalidad heterogénea que forma lo que brinda significado a cada uno de sus elementos, que no funcionarían de igual modo al encontrarse por separado. En palabras de Stewart, la colección funciona más como metáfora que como metonimia.

La colección no le presta atención al pasado; más bien el pasado está al servicio de la colección, mientras que el *souvenir* le presta autenticidad al pasado, el pasado le ofrece esa autenticidad a la colección. La colección busca una forma de autoconclusión porque es posible por su ahistoricidad. La colección reemplaza la historia por la *clasificación*, que ordena más allá del reino de la temporalidad. En la colección el tiempo no es algo a ser restituido a un origen; más bien todo tiempo se vuelve simultáneo o sincrónico dentro del mundo de la colección. (Stewart 2003:151, traducción propia)

El pasado le ofrece autenticidad al presente de lectura del *magazine* y, más que su posible ahistoricidad, como plantea Stewart, en este caso consideramos que se trata de una fuerte afirmación del presente como tiempo cargado de significación y punto cero de todas las referencias. En el sentido que tomábamos de Agamben (2008), este tipo de colección funciona como una máquina productora de contemporaneidad. Los distintos períodos históricos se equiparan (y comparan) desde la perspectiva del presente de la escritura. Más que al pasado, el recolector del “Portafolio de curiosidades” está muy atento al presente. Aprovecha con productividad profesional todo lo que tiene a mano: en la redacción, en sus propios recorridos por la ciudad, a partir de su memoria profesional y en los decires y cuentos que le llegan al oído.

III. Quiénes y cómo *hablan* por escrito

Hacer el cuento: la imaginación de un observador

–¡Esto es invento tuyo, che!... ¿Cómo no v’ha saber Cané que los periodistas de verdá, los pobres bichos que honradamente cambian su salú por el mendrugo miserable, no tienen el aspecto rozagante y florecido de los que viven del cuento?... ¡Eso es macana! “¡Viva Chile... y siga el baile!”

Charlador y cronista: quienes lo escucharon, pero también quienes lo leían, le reconocían a Álvarez su habilidad para “hacer el cuento”. Hablar sin parar y saber inventar fueron las capacidades de buen narrador con las que supo seducir a un público nuevo, ávido de entretenimientos escritos. En la figura del pícaro, una de las posibles tradiciones en las que la crítica leyó el funcionamiento literario de Álvarez, Jerónimo Ledesma (2006) identifica al virtuoso que se mantiene en la cuerda floja de la ley, sin caer de un lado u otro. Este gusto por los personajes limítrofes, marginales y engañosos asumió formas diversas en la producción de este escritor que supo observar y contar cómo actuaban los que escapaban (o no) al control de la ley.

En Álvarez, los distintos alejamientos de lo legal y también de aquello que se presume verdadero van desde la ficcionalización de las vidas de criminales a la invención de noticias, la ridiculización de personajes “reales”, o el relato supuestamente documental de un espacio que nunca ha conocido. Esta oscilación sugiere la existencia de una suposición de veracidad como sustrato de la escritura, con la que elige experimentar como narrador, especialmente en el espacio de la crónica. Como hemos planteado en relación con las distintas versiones de lo que implica un sesgo realista en la escritura, la cuestión del verismo cobró relevancia en los nuevos géneros periodísticos vinculados a la experiencia, donde la verosimilitud se supone sustentada en una materialidad ajena y previa al texto: haber visto y haber oído aquello sobre lo que se escribe.

Es el contacto difuso entre lo documental y lo imaginativo lo que puede leerse en muchos textos de Fray Mocho y que, analizamos desde los cuestionamientos, que la crítica ha realizado sobre el problema del realismo. Como dijimos, el único libro que concibió como unidad –*En el mar austral*– y no como una amalgama de textos dispersos, juega intencionalmente con la confusión de haber estado/no haber estado allí, sin aclararlo¹⁹⁸. No es del todo certero que se trata de crímenes de escritura, como los

¹⁹⁸ Mentir –o falsificar información– puede ser interpretado también como delito, una pequeña estafa tal vez, dependiendo del lugar en el que ese acto narrativo tenga lugar. La estafa es una promesa

definió Stewart (1994). Pero la ambigüedad que plantea puede observarse al leer el capítulo con el que el narrador cierra el texto, pequeño texto que se titula, no casualmente, “Como un recuerdo”. En esta suerte de conclusión, el código del relato de viajes se reafirma, alejándose de la ficción, en la declaración de una pretensión no literaria:

Un mes después de estos sucesos solía yo a pisar las calles de Buenos Aires, desembarcado del vapor “Ushuaia”, corriendo anhelante a reunirme con los míos que, por cierto, no me esperaban ya.

Es para ellos y como un recuerdo para mis buenos amigos los loberos que quedaron allá, entre las tajaduras del mar fueguino, siguiendo encarnizados la lucha por la vida, que escribo este relato sin pretensiones literarias, deseando que él caiga, aunque sea por casualidad, bajo los ojos de la gente ilustrada de mi país y llame su atención sobre aquellas cosas lejanas, tan bellas y ricas, como injustamente desconocidas y calumniadas. (1961,II:171)

La intencionalidad es doble: afectar un discurso basado en la experiencia personal y conquistar la crítica de “la gente ilustrada” sobre un nuevo escenario representable para el paisaje nacional (que como hemos dicho estaba visitando en ese mismo momento, como corresponsal de *La Nación*, Roberto Payró). Pero esa es la declaración explícita una vez que el narrador convence al lector de su veracidad. Lo que puede deducirse de ese simulacro y del deseo de llamar la atención es la búsqueda de consagración de quien había declarado poseer “una pluma más adecuada para la crónica que para los refinamientos literarios” lo que en este proyecto intenta revertir. Para esta segunda aspiración es necesario develar la impostura. Dado que el propio texto no permite dilucidar sus condiciones reales de enunciación, la tensión entre verosimilitud y falsedad se sostiene.

La pose que adopta el narrador, su inscripción textual, es indudablemente la de un relato testimonial. Así lo confirma el comentario que Roberto Payró le envió a Fray Mocho al leer los “Croquis fueguinos” y que, al momento de publicarse la obra en libro, fueron incluidos como “Introducción” (en la edición de 1898 de Ivaldi y Checchi). La relación entre el carácter visual de lo narrado y la reminiscencia que suscita en el lector —que ha visitado el territorio austral referido— contribuye a sostener la ilusión del simulacro:

incumplida, el quiebre de un pacto planeado de antemano: romper un acuerdo explícito o implícito a través de una artimaña creativa. Quebrar un pacto de lectura, en un texto, tiene mucho que ver con el estatuto que lo ficcional revista en esa escritura, en su contexto de enunciación y recepción. El invento de noticias podría acercar la decepción en la lectura al procedimiento de la estafa, al menos para los lectores que depositan un valor de verdad en aquello que leen. En lo literario, en cambio, esas figuras delictivas se disuelven en los procedimientos constitutivos de la ficción, que puede permitirse el juego, el desliz, la exageración, la falacia y el sinsentido.

Este del *Mar austral*, como el anterior [*Un viaje al país de los matreros*], pide la continuación, o mejor dicho, reclama otro y otros, porque pinta con arte fiel y porque entre líneas tiene *toda la sensación* de aquellos parajes. A mi regreso de la Isla de los Estados y Tierra del Fuego, quedé sorprendido al ver renovarse en sus páginas las impresiones recibidas que para destacarse de nuevo necesitan o el reconcentramiento de la producción, o un excitante tan poderoso como ése. De aquí una duda: la nueva visión ¿era efectivamente provocada por sus cuadros, que me la presentaban íntegra, o su efecto era sólo el mecánico de encaminar mi imaginación, o evocar otra vez lo que mis ojos habrían contemplado y mi memoria guardaba, pronta a devolvérmelo a la primer señal? Por esta duda procedí al examen de que le hablé al principio, y que me alegro de haber hecho. Sus cuadros son completos, vivos, palpitantes de verdad y están pintados con el arte instintivo e invisible en sus *ficelles*, del verdadero poeta y del escritor de raza. (Payró 1898, citado en Álvarez 1961,II:9)

La lectura de este comentario una vez convertido en paratexto, funcionando en esa instancia prefacial a la obra y que orienta la lectura (Genette 2001), puede sugerir también el reconocimiento de la capacidad ficcional del autor. El “arte fiel” es aquel que logra generar “entre líneas” la “sensación” del espacio que cuenta. La visión se provoca por ese “poderoso excitante” que brindan los “cuadros, vivos, palpitantes”. Ahí radica la verdad del texto. Por eso los epítetos para nombrar al autor no vuelven sobre la cuestión del viaje (aventurero, viajero, expedicionario) sino a la capacidad artística, de un verdadero poeta y escritor de raza.¹⁹⁹

La productividad textual de Álvarez fue motorizada, desde los comienzos de su carrera, por el poder narrativo de su imaginación. Los límites entre lo informativo y lo ideado se cruzan en su escritura no solo por las cuestiones de género y autonomía, que ya hemos discutido en relación con el formato de la crónica, sino por su práctica específica como trabajador anónimo de la prensa. En un muy citado artículo de José Varas, publicado en el número 308 de *Caras y Caretas*, Fray Mocho es retratado como un “rebelde a la tiranía mecánica del oficio” (“En el periodismo porteño”, en *CyC* 308, 27/08/1904, p. 30).

Para atravesar las “horas interminables de Belgrano”, cuando la casa de gobierno todavía estaba allí, el cronista exhibía “inagotables recursos” que entretenían a sus compañeros. Salir a la búsqueda de la noticia no era una acción fundamental para él y,

¹⁹⁹ Martín Servelli señala que la coincidencia en el interés geográfico de Payró y Fray Mocho así como la coincidencia en ciertos temas y tipos humanos podría sustentarse en el interés que “había despertado esa región del país luego del conflicto limítrofe con Chile”. En la lectura comparativa que realiza de ambas obras descarta una intertextualidad mayúscula (exceptuada quizás por el momento en que Payró visita y describe en su texto el bar “Arenas”, donde comienza la novela de Fray Mocho). La obra de Payró es típicamente una crónica de viaje, más cercano a la tradición de viajeros a la Patagonia, dice Servelli, y la de Álvarez, un texto sostenido en “los criterios más modernos del periodismo, donde la narración ocupa un lugar central, pensando en el nuevo público que se incorpora a la lectura de diarios” (Servelli 2010:9).

cuenta Varas, “cuando el invierno se hacía sentir en aquel 1880”, fabricaban la “cosecha noticiosa” en las cálidas oficinas del Senado. Pero, además, la visión cáustica y descreída del funcionamiento burocrático –que luego se leería en sus viñetas dialogadas de la década de los 90– también se ponía en juego en los “suelos de pura invención sobre asuntos de política nacional” que “eran comentados luego en los corrillos de Belgrano, produciendo más de un disgusto a los aludidos”.

Álvarez utilizó sus habilidades creativas de narrador para inventar noticias, primero en clave política y después relevando información de la Prefectura, sobre todo relacionada con el comercio marítimo y con supuestos naufragios en las costas de Buenos Aires, que más tarde repartía en los periódicos de lengua extranjera que se publicaban en la ciudad.

Todos los días se presentaba en la Casa Rosada llevando cuatro o seis carillas escritas que hacía pasar como cosecha recogida en la Prefectura Marítima y sobre ellas caían famélicos sus protegidos y al día siguiente salían a luz en francés, italiano, inglés o alemán. Y tanto inventó sobre ese tema, que muchas veces, Navarro, Mezquita y yo, leíamos con sorpresa y publicadas en serio por Álvarez, las mismas noticias que éste fabricaba para la exportación. (Varas 1904)

Los traslados de una lengua a otra –que incluyen la re-traducción de sus propios inventos como si fueran verdaderos– cuestionan la idea de fuente como valor testimonial y reafirman la legitimación a la que accede una noticia gracias a su propia repetición y publicación en otros medios. A diferencia de lo que leíamos en el caso de Mansilla, ese proceso no requiere de la fuerza de una firma prestigiosa o de un medio reconocido, sino de la insistencia del propio sistema de prensa, en sus remisiones internas, de un periódico a otro, en las que la confirmación de la fuente finalmente se pierde o no importa.

El valor del relato de Varas consiste en trascender la anécdota individual: el sistema de canje de noticias falsas incluía a varios de los periodistas que compartían rutinas y empleadores²⁰⁰. Mientras funcionó con la prensa extranjera, pudo continuar, pero cuando las falsificaciones cobraron demasiada visibilidad (publicándose también en *La Patria Argentina*, *La Pampa*, *La Unión* y hasta en *La Nación*) aquellos pequeños fraudes les trajeron algunos inconvenientes. Varas comenta que, producto de sus invenciones de logrado realismo, Álvarez tenía que enfrentarse cada tanto a protestas de

²⁰⁰ Geraldine Rogers (2008) describe las modalidades de contratación de los trabajadores de prensa (periodistas e ilustradores) como empleos parciales. Los escritores-periodistas eran *freelancers* que combinaban su tarea de reporteros con la de redactores de relatos, artículos o piezas dramáticas para varios medios a la vez. “Entre redacciones y cafés de la bohemia, los rumbos de estos artesanos itinerantes se cruzaban permanentemente, y a veces corrían paralelos” (Rogers 2008:108).

dueños de barcos indignados que aclaraban que no habían hundido o familiares de supuestos naufragos que no eran tales. Luego, ya en *La Nación*, Álvarez habría ido a cubrir un acto proselitista y, al dirigirse al telégrafo para transcribir sus impresiones, no comprendió una anotación que había hecho y resolvió improvisar, enviándole al diario un cable que decía: “D'Amico había asegurado contar con 20 o 40.000 brazos para contener al presidente Roca, sindicado como enemigo de la provincia”. Aunque D'Amico lo desmintió, “la frase hizo ruido” y la “opinión pública” le creyó a *La Nación*.

Equívocos, divertimentos y juegos se traman con las condiciones efectivas de un mercado laboral confuso, múltiple y, en gran medida, precario. Varas indica que gracias a una de esas noticias inventadas “en la que se le había ido la mano” había terminado su empleo en el periódico *La Pampa*; y que la misma suerte habría corrido en *La Patria Argentina*, porque un “suelto demasiado inventado” había molestado a Ricardo Gutiérrez y “lo habían despedido a la francesa”.

Sin embargo, Álvarez no expone esa razón para su salida del diario de los Gutiérrez, aportando otra perspectiva sobre las condiciones laborales de la prensa en las últimas décadas del siglo. En la viñeta “Ramón Romero”, recopilada en *Salero criollo*, Fray Mocho le dedica a su compañero de la revista *Fray Gerundio* un homenaje póstumo. La valoración del trabajo periodístico como sostén de la familia es el centro del relato. El panegírico al amigo es buena oportunidad para plantar bandera respecto de “la situación precaria que vivía el gremio” en 1890. Cuenta que, junto a Niño y Varas, forman el “Centro de cronistas”, a raíz de lo cual Don Juan Gutiérrez los “fulminó” de *La Patria Argentina* porque “no quería gentes comprometidas en centros”. Y que, en franca demostración de superioridad económica y petulancia patronal, Gutiérrez llamaba a sus cronistas “suedistas” y “tragapesos” (1961,I:76/7).

De cualquier modo, las dudas respecto de la veracidad de los escritos de Álvarez exceden el testimonio de Varas. Como aviso que precede a la publicación de una reseña suya, “*Trapos viejos. Un repórter juzgando a otro*”²⁰¹, se incluye la siguiente aclaración:

Un espiritual repórter –el autor de las interesantes *Esmeraldas*– nos remite el siguiente artículo juzgando el nuevo libro de Pablo della Costa.

¿Habrá leído el Mocho el libro que juzga? Lo dudamos...

El Mocho es un viejo mistificador. Empleado en un diario de la mañana y obligado a traducir francés cuando lo ignoraba, veíase obligado a fabricar sendas columnas imitando los artículos de Catulle Mendes, que leía asiduamente en traducciones españolas.

²⁰¹ El libro en cuestión, *Trapos viejos*, de Pablo della Costa, fue publicado en 1886 por la Imprenta del Courier de La Plata. No hemos podido localizar el medio en que salió esta reseña, aunque por la fecha de edición del libro que comenta podría ser de ese mismo año.

Su juicio será, no lo dudamos, un curioso fenómeno de adivinación). (1961: 86, tomo I)

La picardía se plantea, en ese caso, en el paratexto. En la lectura sospechosa que se proyecta acerca de la opinión del “espiritual repórter”. Al hacerlo, aunque en chiste, la sinceridad del editor –¿acaso el mismo Mocho?– también acepta que en esas condiciones podía publicarse una crítica literaria. Entre la adivinación, la imitación, la traducción falsa, la impostura y el invento de información, los textos de Álvarez *parecen* verdaderos. En esa capacidad de fingimiento se sostiene su triunfo literario. El género debía manejarse a la perfección, ya fuese en sueltos políticos, noticias navales, datos enviados desde la corresponsalía, críticas literarias o relatos de viaje. Es el aprendizaje de la escritura como simulacro o creación de una nueva realidad.

Hay un tipo particular de ladrones –descritos en los capítulos “El panal en la lengua” y “Al revuelo” de *Mundo lunfardo*– que resulta muy interesante por su práctica discursiva. Se trata de los “lunfardos que cuentan el cuento” y que titulan cada uno de sus robos de acuerdo al objetivo y a la estrategia que despliegan para realizarlos. Estos personajes, como los cronistas de la prensa diaria, son buenos engañando, tanto que, nos dice el narrador, “si dedicaran su inventiva y sus facultades a cosas útiles producirían verdaderas maravillas”. Son los ladrones que crean realidades imaginarias para sus víctimas, grandes maestros en el arte de construir verosimilitud, diseñada en función del público al que serán dirigidos los cuentos.

Los que hacen el *scrucho* o *cuentan el cuento*, son simplemente, en buen romance, los estafadores, los más inteligentes, más astutos y de más buen tono en el mundo lunfardo; son, como si dijéramos, su aristocracia.

[...]

No se tienen por ladrones, y siempre dicen:

–¡Nosotros lo que hacemos es embromar a quien nos tiene por zonzos! ¡A los *otarios* les contamos un cuento, les ofrecemos una ganancia enorme, y *encadilados*, los clavamos: eso es todo! (1961,I:194)

Estos *lunfardos* tienen sus enemigos dentro del mismo universo delictivo. Son odiados por sus congéneres que amenazan con delatarlos. Los estafadores que hacen el cuento estudian a su objetivo, se demoran en la tarea, y crean la historia de acuerdo con el contexto indicado.

¿El individuo es desconfiado y avaro?

El cuento que se prepara halagará su pasión predominante, y será no para que hable a su imaginación sino a su juicio.

¿Es la víctima futura un imaginativo o un aventurero que quiere forzar la suerte?

El cuento tendrá todos los caracteres necesarios para arrebatarlo. (1961,I:196)

Las estafas, define Carrizo, “son verdaderas maravillas”, y dan una idea de la inventiva, la capacidad y la inteligencia de quien las crea. La adecuación, el tono, y hasta la construcción de uno u otro género asemejan a la tarea de la escritura este tipo de delitos. Susan Stewart (1994) llama la atención sobre esta circunstancia: más allá de los textos que falsean, transgreden, modifican o mienten, todo acto de escribir parece tramarse con los problemas de la autenticidad y sus efectos. En el caso de Álvarez se da un juego dinámico respecto de la escritura y el crimen: sin llegar a la convención del género policial, el mismo autor practica la escritura del crimen y el crimen de la escritura.

“Los lunfardos que *cuentan el cuento* dan a cada uno de sus robos un nombre distinto y apropiado a los medios que usan para efectuarlo” (1961,I:207), anota Fabio Carrizo en “Al revuelo”. La inscripción y el relato de cada uno de esos nombres develan al ladrón-inventor en el *modus operandi* de su estafa y también en su capacidad de clasificación de tipos y costumbres sociales. En esta exhibición, el narrador se ubica del otro lado de la ley, aunque para descubrir exactamente de qué se trata el mundo del hampa tenga que sumergirse en el universo del otro. El mismo texto deja pendiente la identificación de policías y estafadores. Nada escapa al ojo del “infatigable caminador” que “anda noche y día por las calles en busca de *otarios*” y son ellos los que dicen: “¡Si fuéramos de la policía, qué pesquisas de mi flor!” (1961,I:194).²⁰²

²⁰² Junto con las ficciones sobre delincuentes, la figura del policía (en distintos rangos jerárquicos) protagoniza muchas viñetas de Álvarez. Entrar o ascender en la policía representa un ideal de personajes trabajadores que buscan ocuparse y mejorar su posición social. La relación entre los vigilantes y las mujeres del barrio es un tópico insistente en los cuadros urbanos. En “Monologando”, el yo que cuenta se queja de cómo han nombrado cabo a un hombre porque la mujer es planchadora del comisario, en “Tierna despedida”, el ingreso a la fuerza lleva al protagonista a pretender una mujer distinta de la que tiene, en “Ni con cuarta” un cuarteador se queja de que al cabo del barrio se le insinúa “todo el mucamerío del barrio” y “porque tienen pito ya se creen dueños del mundo” (1961,II:209); en “Conspirando” un vigilante charla con dos gringos y les cuenta que la mamá de la muchacha que corteja lo ha echado porque es poca cosa para ella; en “¿A mí?... ¡con la piolita!” la voz que cuenta se queja de “estos locos, que por ser autoridad no respetan prend’ajena” (1961,II:241). En otras viñetas, un policía es la referencia para que se produzca el relato: En la comisaría el comisario funciona de contrapunto con un borracho simpático que entiende mal todo lo que se le dice; en “El ahijado del comisario”, un muchacho pretende dejar su protección y triunfar en el mundo de la ópera para “dejar al comisario con la boca abierta” (1961,II:188) en “Del natural” la anécdota que suscita el diálogo refiere que “el meritorio é la comisaría” logró poner en libertad a los hermanos del protagonista que estaban presos por haberse peleado en la vereda (1961,II:218).

Un comentario aparte merece la viñeta “Al vuelo”, en la que se vuelven a poner en escena los precarios límites de la legalidad, esta vez en boca de una vecina de la comisaría, que requiere del comisario que le haga un favor mintiendo en una nota, y cuando éste se rehusa le aconseja que “no se ocupe de la verdad, que al fin ella no se ocupa de nosotros... [...], si quiere hacer camino en esta tierra, mienta grande, y cuando encuentre la verdad en alguna parte, dele de hacha y no perdone...” (1961,II:213).

También hay cuentos de milicos, como “Cuartelera” y “Milico viejo” (1961,II:336) donde se escenifica el conflicto entre los tiempos pasados y las nuevas generaciones: “¡Los milicos criollos se acabaron, m’hijito!” (1961,II:195).

Además de Álvarez, otro periodista fue durante un breve período empleado policial. Escribió observaciones y ficciones sobre el mundo criminal que anticipan, de algún modo, muchos de los tópicos tomados por Álvarez. Se trata de Benigno Lugones, quien en 1879, publicó sus “bocetos policiales” en el folletín del diario *La Nación*. En sus textos practicó el tipo de clasificación delictiva que Álvarez llevaría a la ficción recién hacia fines de siglo. En la primera entrega de la serie, realizó lo que Diego Galeano llama “el más remoto intento de un vocabulario lunfardo” (Galeano 2009:109). Para Galeano, el método de Lugones provenía de la acumulación de observaciones que había realizado en su trabajo policial y, luego, de los estrechos vínculos que siguió manteniendo con la policía y que le permitían acceder a sus archivos.

En el texto (*La Nación*, 6 de abril de 1879), Lugones se dedica a presentar la especialidad y el *modus operandi* de los estafadores.

Consagrado en un folletín anterior a presentar una parte de los secretos del arte de *chacar* por medios violentos e ignorados al *otario*, es justo presentar también los de esa parte interesantísima que se llama estafa. En la estafa, el *gil* (sinónimo de *otario*) ve los objetos con que va a ser robado, pasea con los *lunfardos*, a veces *morfila* (come) y *atorra* (duerme) con ellos, les revela sus secretos y cuando nota que ha sido *chacado*, sus amigos están lejos, no quedándole otro recurso que presentarse a la policía a dar cuenta del suceso.

La estafa más sencilla, la más vulgar, pero también la más peligrosa para el *lunfardo* y que el celo de los directores del Banco de la Provincia ha hecho casi abandonar, es la de circular billetes falsos. (Lugones 1879b)

También señala, como Álvarez, la capacidad de simulación y la inventiva de este tipo de delinquentes, brindando una clasificación de sus delitos que incluye la estafa con papel moneda falso, el robo de ropa, la venta de pasajes para Europa a bajo precio, dejar caer un objeto para engañar “a un bacán otario” (es la misma estafa que describe Fabio Carrizo, en la que se invita a compartir el valor de la joya encontrada), el “escracho”, con billete falso de lotería, el “espiente” con barras de hierro cilíndricas que tienen libras esterlinas en la parte visible, la trampa en juegos de cartas en la que el estafador se presenta como “escolasador”; “la guitarra”, en que el estafador “urde una trama tal que el estafado no puede reclamar contra él porque se vería envuelto en un proceso criminal”, la del “oro mejicano” (similar al de las libras esterlinas) y por último el crimen de escritura por el que puede resultar engañada hasta la más alta autoridad: la falsificación de la firma al pie de una carta, para solicitar favores, dinero, objetos y hasta eximiciones de la cárcel (Lugones 1879b).²⁰³

²⁰³ Lugones relata la habilidad de un español que habría engañado, mediante la presentación de órdenes de libertad para presos con firmas falsificadas al Alcalde de la Cárcel Pública, en tiempos del

Costumbrismo, observación, clasificación, invención y vigilancia se dan cita en estos y otros textos de Lugones y Álvarez. Fabio Carrizo siguió escribiendo sobre estafas y otros delitos en *Caras y Caretas*, años después de haber publicado sus Memorias. Para describir otra forma de los crímenes de lenguaje, en “El cuento del tío” (CyC 85, 19/5/1900), recurre a la escena de diálogo con un informante. Fabio Carrizo transmite una entrevista que habría hecho uno de sus “más hábiles colaboradores” a un

famoso cuentero como se llama en el lenguaje de los estafadores al profesional de esa curiosa especialidad que en Europa se designa con la frase ‘robo a la americana’ y pertenecen a su pluma los apuntes que consignamos en esta breve reseña ilustrada.

En este artículo, el título resume con elocuencia la habilidad de esta especie delictiva: son los “cuenteros”, respecto de quienes Fabio Carrizo vuelve a advertir que tienden a elegir sus víctimas entre los “desconfiados”. Pero agrega algo más: buscan “a los que leen crónicas policiales y conocen los medios de defenderse” para valerse de la confianza que tienen en su prevención, y así utilizar métodos inesperados para cometer el engaño. La cualidad por la que el ardid del “cuento del tío” es efectiva es la competencia comunicativa del cuentero. Pero aquí aparece un elemento nuevo: delincuentes y víctimas son lectores del género. Cada uno aprende sobre lo que tiene que hacer. En una interesante superposición de interpretaciones, los principales objetivos del cuentero son los lectores que intentan descubrirlo.

Recordemos que las funciones sociales del cronista y del repórter en los nuevos medios, especialmente en la prensa ilustrada, se vinculan con la construcción imaginaria de la ciudad y el diseño de “*instrucciones de uso*, en un momento marcado tanto por el crecimiento y la diversificación de la población cuanto por el cambio en la fisonomía material de Buenos Aires” (Roman 2010:31).

El mérito del repórter, dice Roman, se mide con la audacia demostrada para conseguir la información. Por eso los vínculos con las instituciones policiales otorgan material rico para el trabajo periodístico pero, sobre todo, el conocimiento de ese mundo que se quiere retratar. No es necesario que el autor del reportaje haya recolectado efectivamente la información porque su virtud es haberla conseguido y procesarla de un modo convincente. La incorporación de imágenes a los reportajes (sobre todo a los que

gobierno de Dorrego. “Cuando se descubrió el hecho, el Coronel Dorrego y su ministro no sabían distinguir las firmas falsificadas de las verdaderas”. Luego, en tiempos de “la dictadura del general Rosas”, habría estafado al Banco y Casa de la Moneda, con una orden firmada por Rosas para que le entregaran cien mil pesos. El hombre fue preso al momento de partir hacia Europa, pero logró que lo dejaran libre porque presentó un salvoconducto falso, también firmado por Rosas, con la misión de comprar armas en Europa. El oficial que lo liberó “ignoraba que la orden de captura había sido dada por Rosas mismo y lo engañó la firma.” (Lugones 1879b)

tratan cuestiones delictivas) desempeña un doble papel: instruir a los lectores pero también atraerlos. “El reportaje es [...] un medio novedoso y atractivo para captar tanto esos nuevos objetos como a múltiples lectores” (Román 2010:32).

En estas nuevas combinaciones textuales, el público es instruido acerca de las características del delito y de la investigación, pero además recibe nuevas formas de entretenimiento²⁰⁴. En “Del mundo lunfardo. El Punguista. Reportaje fotográfico a uno del gremio” (CyC 72, 17/2/1900), el texto expone su motivación en la primera línea: “Para satisfacer la curiosidad del público, como para apercibirle contra las uñas que le acechan, presentámosle en acción a uno de los que las usan más largas”.

Lila Caimari sintetiza el pasaje de Álvarez por los géneros de la escritura del delito: “había pasado de la galería institucional de rostros, a la literatura costumbrista, al *reportaje fotográfico* de la revista ilustrada del 1900”. Estos reportajes incluían series de fotografías que ilustraban secuencialmente las acciones de cada tipo de delito. Fabio Carrizo firmó un par de estos textos, pero la revista publicó varios más. Caimari define aquella combinación de texto e imágenes como “retratos ambiguos”, que “en un tono semijocoso recordaban que los peligros de la ciudad eran ocultos y a la vez cercanos, desconocidos y a la vez curiosamente familiares” (2004:178/180).

La familiaridad y la cercanía son cualidades fácilmente reconocibles en estos textos verbales y visuales. Las voces directas y el conocimiento detallado del accionar delictivo se sustenta en una mirada que, si no cómplice, necesita permanecer próxima a lo que se cuenta. Guillermo Ara comenta que

“los ojos de Álvarez se detuvieron con una constancia cordial en la observación de las argucias y simulaciones que el tipo social característico le ofrecía en las calles de Buenos Aires, en las barracas del puerto y más allá, en los campos y los ríos de su provincia natal. (Ara 1963:19)

Tal vez sea esa *cordialidad* la que enriquece las imágenes y narraciones de personajes de dudosa moral que engañan, simulan o consiguen lo que buscan a partir de la confusión pero que no son juzgados sino, por el contrario, visibilizados en sus esfuerzos por sobrevivir. Lo legal o lo correcto deja paso a la exhibición de la astucia y el ardid, en general jocoso, que empatiza con las pequeñas aventuras de estos personajes. Es el universo delictivo pero también el de la picardía criolla que puede encontrar raíces literarias en el pícaro español, aunque en Fray Mocho se juega tanto en

²⁰⁴ La doble condición de espectáculo e información con sus correlatos utilitarios de orden económico e ideológico siguen vigentes, tal vez con una vigencia inusitada, en los noticieros televisivos y su versión maximizada: los canales de noticias.

las descripciones más realistas –como las memorias de Fabio Carrizo y sus posteriores crónicas– como en las cuentos-fábulas con animales o en las viñetas dialogadas en las que se desenmascara a *paquetes* y a otros vivos porteños.

Las palabras de los otros: lengua y delito

La discusión de y sobre la lengua coincide con el establecimiento de los límites del estado y los sujetos que forman (o serán coaccionados a formar) parte de él. Hablamos de norma y legitimaciones, de formas más o menos consagradas, más o menos valoradas socialmente, y de legalidades. La escritura de Álvarez filtró formas desprestigiadas o peligrosas de la lengua –en una etapa de mucha ebullición–, colaborando, en su reconocimiento, en términos de registro y también de aceptación.

El uso de un argot específico, por aquello que tiene de diferenciador, tiene larga relación con el delito. El lupanar, los barrios bajos, todas las metáforas de ascenso y descenso manifiestan esas formas de la lengua que surgen más allá de un límite: por debajo de la ley y también de la norma lingüística. En su origen, la palabra *lunfardo* remite directamente al ladrón pero, rápidamente, la designación sobre el sujeto se transformó en nominación del universo delictivo en general y de su jerga particular; es decir, un subconjunto que constituye un estilo diferencial, y que, como tal, se relaciona con la lengua nacional en los límites donde se muestra como otra cosa.

Tres años antes de que se publicara “Mundo lunfardo”, Antonio Dellepiane –uno de los primeros criminólogos argentinos, académico de la entonces Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y funcionario asesor de la Comisión de Cárceles– expuso su idea sobre la “jerga criminal” en su libro *El idioma del delito*. Su objetivo era brindar datos para conocer “la psicología del hombre delincuente” (Dellepiane 1894:9).

La información que sirve de base a su estudio (el ensayo inicial y el diccionario “lunfardo-español”) surge, según declara, de sus propias observaciones en la Penitenciaría de la Capital (1894:51). Influida de modo directo por el pensamiento de Lombroso, sin embargo discute con éste en cuanto a la causa de la formación de jergas criminales. Su idea es la de concebir “al argot ‘con un carácter profesional’” (1894:14).

¿Qué tiene, pues, de extraño, que los criminales reincidentes, que aquellos que han hecho del delito su profesión habitual y constituyen a la manera de una gran familia o de una corporación gremial, tengan a la vez, el suyo [el argot]? (Dellepiane 1894:15).

Dellepiane reconoce el “valor estético” del argot delictivo y dedica un pasaje de su obra a estudiar su aparición en las formas literarias, como “medio de expresión que

es de una clase” (1894:41). La literatura decadentista francesa se acerca al idioma del delito, explica, por su gusto por lo raro, lo extraño y lo nuevo. En esa línea menciona a “un escritor americano, muy estimable, cuyas tendencias decadentistas son bien conocidas” como ejemplo de incorporación de “algunos términos de nuestro lunfardo”. El escritor en cuestión es Ruben Darío y los vocablos: *atorrante*, *atorrantismo* y *farra* (1894:44, nota).

Como quiera que sea, no deja de ser curioso que mientras los literatos invaden el campo del argot delincuente y se apropian de buena parte de léxico jergal, los criminales hagan poco uso de éste en las canciones y otras poesías que componen. (Dellepiane 1894:46)

En una derivación lombrosiana de lo lingüístico, Dellepiane considera a la palabra una “exteriorización del espíritu”, la forma “palpable” del “alma criminal” (1894:18) y una comprobación de que “el proceso de la formación de estas jergas es el mismo en todas partes”, puesto que “a idénticas causas deben corresponder idénticos efectos” (1894:22). Sin ninguno de los elementos jocosos o simpáticos que la posición literaria de Álvarez incluiría luego en sus textos, Dellepiane define al lunfardo como “grosero y bestial”, pero detecta algo de lo que se sirve la ficción: su naturaleza “siniestramente alegre” y de “colección de abominables rasgos de ingenio [...]” (1894:19). También señala el desarrollo de una gestualidad particular –un lenguaje “fonográfico-alfabético”– para llevar adelante las tareas delictivas, puesto que “delante de la víctima, los criminales no emplean jamás el idioma que les es propio” (1894:49-50). Dellepiane evaluaba que la pobreza del léxico lunfardo argentino “todavía escaso en relación con las jergas europeas” impedía que se desarrollara una literatura similar.

El libro incluye como apéndice una heterogénea selección de textos que cuestiona, sin embargo, su idea acerca de que los ladrones escriben con menos lunfardismos que los escritores. Junto a un fragmento de la introducción de Ramos Mejía a la segunda edición de *Hombres de presa* (donde cuenta la formación de un argot propio entre un grupo de amigos de los cuales “ninguno ha sido después ladrón, asesino o cosa semejante”) y un poema anónimo escrito con formas lunfardas, “Encuentro con una china” (que cuenta el arreglo de un delito entre una prostituta y un ladrón), se adjuntan dos escritos de presos de la Penitenciaría. El primero es una escena dramática escrita en verso –“El legado del tío”– que, a diferencia de lo expuesto por Dellepiane, utiliza con profusión “buena parte del léxico jergal”²⁰⁵ y el otro, en prosa –

²⁰⁵ El texto relata un “cuento del tío” frustrado por la denuncia de otro delincuente. “Escrito para uno de los miembros de la Comisión de Cárcenes, por un individuo preso en la Penitenciaría”, está poblado de términos lunfardos. Es cierto que la voz del estafador varía en su expresión léxica: cuando el

“El reconocimiento”–, en el que un detenido denuncia el funcionamiento de una conducta policial abusiva.²⁰⁶ Sorprende encontrar este texto en la antología porque si bien explica un término lunfardo, la corrección formal del texto, así como la exposición filosófica y ética de su denuncia desarman, de alguna manera, las deducciones de la psicología criminal a través del lenguaje que expresa en su ensayo.

Pero el uso de términos que se consideran propios del lunfardo excede los límites del ámbito delictivo. Así lo detectó el costumbrista Juan Piaggio tiempo antes del estudio y diccionario de Dellepiane (como observaron Gobello, Soler Cañas y Conde, entre otros lunfardistas). Al recopilar en su libro *Tipos y costumbres bonaerenses* (1889) uno de sus artículos publicados en el diario *La Nación* en 1887 – en el que dos hombres conversan en la calle–, Piaggio señala que para escribirlo tuvo que “confeccionar un pequeño diccionario de argentinismos del pueblo bajo [...] que quizás no puedan adivinarse sino por los porteños, y no por todos, sino por los muy porteños”. Citamos en extenso la primera parte del diálogo:

–A la fin venís: te estoy esperando hace una hora.

–Qué querés, hermano –replica el recién venido–, me entretuve con un grébanos de la Boca. Fijate si era bárbaro: quería hacerme tragar que el cólera lo echan los médicos a la madrugada: que es un polvito que llevan en unos cartuchos para envenenar la gente como se envenenan perros.

–¿Y por qué no le distes la marrusa?

–No tuve necesidá, me bastó la parada.

–Falluta.

–Claro: yo no soy pesao. Tengo que decirte que es un feligrés, que cuando se pone escabio estrila como un inglés, y no se arrolla, al contrario, se arrevesa como un tigre. En esas ocasiones sí ¡me han venido unas ganas de darle la viaba!

–Yo, como vos, lo dejaba tecliendo.

–¿Y el chafe, compadre? ¿Y el encanamiento?

–Tocabas espiente.

–Te diré, viejo, no es eso, para hablarte francamente, lo que me detiene: tengo buenos escarpientes y no hay chucho: es la hija; tiene una hija de mi flor el gringo.

–¿Un barrilete? ¡Refalaseló!

–La gringuita es vivaracha: ni bien me acerco y comienzo a embrocarla, corcobeo, me muestra el polizonte y se dentro. Creo que la anda por levantar un jailaifa.

–¿Quién es, che?

–No sé, creo que es dotor. Lo vi una vez. Usa botín que suena, totorita cantora, lleva cadena y usa bobo. Le vi una zarza en el dedo meñique que daba calor. Lleva una leva que cuando camina se mueve como si tuviera resorte.

filo relata en tercera persona, o cuando se dirige al “compañero atento” abundan los lunfardismos, pero cuando se dirige a su *filado* (al sujeto que trata de engañar) la lengua abandona los giros jergales.

²⁰⁶ “El reconocimiento” protesta frente a las formas avasallantes de la policía (1894:125) y denuncia que “existe un abuso, pues si las contravenciones no existen, no deben ser inventadas por la autoridad en mengua de sí mismas” (1954:126). De lo que habla es del “reconocimiento” (o *mangiamiento*, sic.) que consiste en hacer pasar al “sospechoso” por entre medio de dos filas de vigilantes en las que cada uno repite el nombre o nombres del lunfardo, “verdadero atropello a las garantías personales de ciudadano” (1894:125). Cuando un delincuente ya es conocido por el *mangiamiento*, cualquier oficial que lo recuerde lo detiene al verlo en la calle, aunque no esté cometiendo ningún delito.

–Ya sé, ¿de las que usan en la catedral, cuando gólpian juerte?
 –La misma. El mozo parece a la recontramil.
 –¿Cómo no? Puro bulevú con soda...
 –Y se baja del trambay sin tocar la campanilla y da media vuelta haciendo volar la levita y queda sereno sobre el bastón.
 –¡Aijuna! ¿Y tiene viento?
 –¿Cómo no va a tener, si es hijo de un boticario?
 –Entonces vuela, y mucho más cuando ella ha de saber que vos no tenés ni fósforos.
 –(Suspirando). Ando mishote: no corto ni agua.
 –Pero lo que hacen algunos centavarios, ¿eh? No hay como los tanos: ellos saben lo que es el mundo. Este güífaro (señalando al que ha concluido de tocar) ya se ganó un cinco. Le da cinco centavos: el napolitano se va. El otro, reflexionando:
 –Nunca me he querido ensuciar para darme corte: me llamarán güífaro; pero lunfardo nunca. (“Caló porteño. Callejeando”, *La Nación*, 11/02/1887, citado en Gobello y Soler Cañas 1961)

Tal vez por el espíritu lexicográfico que tuvo Piaggio al armar la escena callejera, el diálogo de estos amigos resulta más artificioso (exagerado en cuanto a la cantidad de lunfardismos usados) que otros similares que escribe Fray Mocho unos años después. Es llamativo que muchos de los términos lunfardos que usan los personajes de “Caló porteño” figuren en el diccionario lunfardo-argentino de Dellepiane, cuando la fábula representada refiere explícitamente que no se trata de un ámbito delictivo. Como le dice uno de los “compadres” al otro: podrán acusarlo de extranjero pero no de ladrón.²⁰⁷

El lunfardo como habla coloquial rioplatense sobrepasó (¿o tal vez nunca los tuvo?) los límites del “vocabulario gremial” –como lo llamó Borges en *El idioma de los argentinos*– para adquirir un carácter más general al que Oscar Conde define como “la expresión del habla coloquial rioplatense, [...] conjunto de vocablos y expresiones no considerados en el terreno académico” (2004:13), que José Gobello caracteriza como el resultado de la mixtura lingüística del encuentro con las lenguas inmigratorias y elementos de jergas específicas:

repertorio léxico, que ha pasado al habla coloquial de Buenos Aires y otras ciudades argentinas y uruguayas, formado por vocablos dialectales o jergales llevados por la inmigración, de los que unos fueron difundidos por el teatro, el tango y la literatura popular, en tanto que otros permanecieron en los hogares de los inmigrantes, y a los que deben agregarse otros aborígenes y portugueses que se encontraban en el habla coloquial de Buenos Aires y su campaña, algunos términos argóticos llevados por el

²⁰⁷ En el orden de aparición en el texto, listamos los términos de Piaggio que aparecen como vocablos del delito en el diccionario argentino-lunfardo de Antonio Dellepiane: falluta (en Dellepiane con *y*), escabio, chafé (en Dellepiane con doble *f*), encanamiento, espiente, chucho, embrocarla, jailaifa (en Dellepiane *jaiife*, “contracción de *high life*”), bobo, zarza (en Dellepiane *zarzo*), viento, mishote (en Dellepiane *misho*), güífaro (en Dellepiane *güífalo*), lunfardo, mina, a la giurda (en Dellepiane “a la gurda”), lengo, atorrar, farra, batuque, corte, morfis (en Dellepiane *morfar*), pegándole (usado por conseguir).

proxenetismo francés; los del español popular y del caló llevados por el género chico español, y los de creación local. (2004:13).

Para Conde (que sigue en esto a Gobello) “las opiniones de los primeros compiladores del léxico lunfardo [...] eran si no incorrectas, al menos parciales, cuando destacaron su naturaleza delictiva, como resultado seguramente de su deformación profesional”. Los compiladores a los que se refiere son, además de Dellepiane, Benigno Lugones, el periodista que había sido policía, y Luis M. Drago, otro de los pioneros en la criminología local. Drago publicó en 1888, inspirado en el positivismo italiano, *Los hombres de presa*, considerado el primer tratado de antropología criminal argentina.

Drago retoma las propuestas de Lombroso y pretende determinar si “puede llegarse a una precisión científica en la designación de sus detalles morfológicos y fisiognómicos”, comparando a los delincuentes con los “normales” (1921:35). Su “sociología positivista”, así definida por él, incluye en el capítulo VIII de su libro, el análisis de “la jerga o el *argot*” (1921:71). “Ese lenguaje pintoresco y cínico, destinado como lo dicen los mismos criminales, a ocultar sus comunicaciones a los extraños” (1921:73). El *lunfardo*, escribe Drago, designa al mismo tiempo la jerga y los que se valen de ella. Y puntualiza que puede servirse de “una jerigonza especial” y palabras de “origen profesional” (1921:73). Luego anota los términos con los que se nombran los distintos tipos de ladrones (lunfardos a la guarda, escruchantes, biabistas o punguistas) y algunas palabras que designan elementos o estilos delictivos.

A pesar de las explicaciones históricas y etimológicas de la formación del lunfardo como habla coloquial más extendida, en la obra de Álvarez la escritura de las hablas urbanas distingue todavía entre los modismos de las clases populares y las formas específicas de una jerga experta. Probablemente su formación policial haya colaborado en esa mirada, coincidente con las de los primeros criminalistas. Como podía leerse en los textos recopilados por Dellepiane, esos hablantes del bajo fondo no se limitan al uso de vocablos lunfardos: también se resignifican palabras de uso cotidiano en el “ámbito profesional”. Expresiones como “trabajos” y “vida” reciben la codificación de la bastardilla para marcar un tono, un gesto tipográfico que podemos interpretar como marca de la ironía o del distanciamiento. Quienes las emplean se individualizarían frente a la supuesta neutralidad de la lengua estándar. Claro que los usos de la lengua no aseguran fronteras infranqueables. Los ladrones aprenden a impostar formas lingüísticas y maneras adecuadas al objetivo que se proponen conquistar.

El pillo criollo, en sus comienzos, se revela con facilidad al ojo menos observador. Le cuesta deshacerse de la cáscara del compadrito, origen común de todos ellos, que son generalmente muchachos de la última clase, vendedores de diarios ascendidos a carreros o sirvientes, y cuya educación e ilustración son casi nulas.

Sin embargo, ellos aprenden a leer y escribir en los meses de reclusión, y luego la emprenden con los libros de leyes, medicina y cualquier otra ciencia útil para su arte de vivir de gorra.

He visto un ladrón que a fuerza de leer se ha hecho un leguleyo; tiene toda la exterioridad de un hombre de educación esmerada, se expresa correctamente y no deja traslucir en su trato que, diez años atrás, era un compadrito que escupía por el colmillo y se quebraba hasta barrer el suelo con la oreja. (“Entre la cueva”, 1961,I:181)

Las formas de la lengua no son tan fijas ni tan definatorias como para que sea fácil detectar orígenes o imposturas. El prisionero que escribía la denuncia sobre el reconocimiento en el texto de Dellepiane, aclaraba “Opino que la misión de la vigilancia de la autoridad no debe ejercerse de esa forma [...]. No soy letrado, doy simplemente una opinión porque tengo la convicción de que la práctica actual es abusiva e ilegal” (Dellepiane 1894:128). Los usos de la lengua pueden cambiar con el aprendizaje y pueden servir como un disfraz. Cuando no puede accederse al uso estándar del idioma, como en el caso de los ladrones extranjeros, las formas exteriores no verbales se cuidan para pasar desapercibido. Así lo explica Fabio Carrizo:

Éste [el pillo extranjero] ya viene aleccionado, por lo general, y no deja que se deduzcan reglas para conocerlo. Viste como un caballero, como un compadre o como un artesano, de esos que recorren nuestras calles en las faenas de su oficio: adopta la forma necesaria para cada una de sus empresas oscuras y malignas.

Se cambia de nombre cada vez que cae preso, y es obra de cuanta artimaña puede sugerirle su imaginación a fin de ocultar su pasado, teniendo como recurso invencible su poco conocimiento del idioma. (“Entre la cueva”, 1961,I:182)

Fray Mocho apela al humor para desentrañar otro tipo de simulación discursiva en un artículo publicado en su revista en 1901 (*CyC* 123, 9/02/1901, p.38) que luego ingresará a sus *Cuentos*. Se trata de situaciones que, sin llegar al delito, apelan al engaño para obtener un beneficio. Son los “pechadores”, hombres y mujeres que salen a pedir dinero a través de la inventiva de sus narraciones y el ocultamiento de la mendicidad con distintos ardides. El armado de los diálogos deja entrever cierta compasión por los solicitantes a través de las respuestas que obtienen de sus “clientes”, que generalmente descubren el hábil relato y hasta se identifican con su necesidad. Ese reconocimiento manifiesta otros usos simulados de la lengua para generar entendimiento y confianza entre interlocutores (con el objeto de conseguir la dádiva).

Cuando un pechador se acerca a un hombre a pedirle dinero, con la excusa de ser un recién llegado de Tucumán que debe ir a ocupar su puesto de capataz en la aduana, la respuesta desopilante da cuenta del conocimiento de la táctica por parte del interpelado,

que le sugiere un cambio de nombre para mejorar su relato. “¿Le parece?... Entonces me cambio el nombre...”, le contesta el pechador, asumiendo su intento de engaño. El cierre de la brevísima escena cambia el trato entre los extraños del formal “usted”, al cercano “vos” cuando el hipotético benefactor añade “¡Es lo mejor...! ¡Ah...! Y cambiá de cuento también porque el que usás tiene canas!”(1961,II:230).

En otra escena, el pechador que pretende ser un soldado retirado, “se ensarta” porque su interlocutor le confiesa que él también es “de los que tiran al pecho”. Estos intercambios cómicos refuerzan la sospecha sobre las apariencias, insisten en desentrañar comportamientos e intenciones no evidentes de quienes fatigan las calles de la ciudad. Pero la mirada no es paranoica sino más bien empática:

–¿No diga?... ¿Quién lo había ‘e pensar al verlo...? Lo qu'es juzgar por apariencias, no?...
–¡Ahí tenes...!
–¡Bueno, hijo!... ¿Perdone, no?... Y yo que cuando lo vi que venía, cráía qu'era lo menos el hijo e Roca... P'cha... qu'es sonso el hombre ¿no?... Y como lo engatusa la parada?... ¡Esto sí qu'es ensartarse! (1961,II:230)

En “La caridad... que empieza por casa”, la sátira mima las formas “paquetas” de la lengua porteña y se burla de los hogares de caridad:

–Señor, usted disculpará, pero el Colegio del Niño Descuartizado, que sostenemos las Hermanas del Sombrero de la Virgen, está pasando por momentos terribles y las sostenedoras hemos resuelto levantar una suscripción solamente entre la gente bien y de fortuna, para la cual cien pesos son como una sonrisa...
[...]
–¡Bueno, señora!... Yo no puedo hacer nada por el Niño Descuartizado... casi lo soy también...
–¡Pero algo... hará!... Dolorcitas no puede...
–¡Bien, bien!... ¡Mire!... Llévase esos veinte centavos, pero no me hable de mujeres ¿quiere?... ¡Estoy hasta aquí de niños! ¡Dígale así a Dolorcitas... y que se cuide! (1961,II:231)

El humor de la escena se logra con la simulación del tono atildado de las señoras de clase acomodada y por el develamiento, habitual en Álvarez, del que aparenta bienestar económico pero en realidad es “un muerto de hambre”, como dice el título de esta escena.

Mescolanza babélica

En *Mundo lunfardo* los pícaros “pueden ser criollos o extranjeros”. Ambos ejercen la simulación, a través de prácticas discursivas, para intentar escabullirse del rótulo clasificador de la policía. En un caso por exceso de conocimiento de la lengua, y en el otro por ausencia —o simulación de la ausencia—, estos pícaros intentan evadir el

poder de control del vigilante. No importa en este texto cuál sea su predisposición natural ni tampoco su procedencia, sino que lo que expone, explica y cuestiona son sus formas y saberes.

La teoría de Drago podría haber influido en la perspectiva de Álvarez. Drago abunda en definiciones somáticas y fisiológicas pero, aunque determinista respecto de lo genético, no es especialmente racista. Su análisis de los pueblos indígenas “aclimatados a nuestra civilización” revela en ellos “una inteligencia abierta y un carácter poco menos altruístico que el de sus conquistadores”. Asevera que “está demostrado que no sólo la familia indo-europea es capaz de llegar a un período avanzado en la vida civilizada” y que los descubrimientos paleontológicos y arqueológicos confirman que “todas las variedades humanas tienen el mismo poder virtual de civilización”.

El atavismo tampoco terminaría de probar la conducta del delincuente, la adaptación del “aparato psíquico-nervioso” al medio en que vive, la teoría del contagio “en la compañía corroída en las cárceles”, en una “selección monstruosa”, en los efectos del alcohol “y otros excitantes [...] engendran la locura, la epilepsia, la prostitución o el crimen”. Drago entiende que la delincuencia es un “movimiento concéntrico invertido en los diversos órdenes de la conducta normal” que surge “juntamente con el progreso y el perfeccionamiento de las capas sociales superiores”. La pregunta que se realiza es cómo germina la degeneración y la respuesta biológica no le alcanza para explicar el fenómeno. Es el “factor sociológico” el que repercute con más determinación en “esta admirable máquina humana” porque es producto de la “perfecta adaptación del organismo a las diferentes condiciones que se imponen” (Drago 1924: 99,104,119,123).

Sin embargo, con una argumentación aparentemente sociológica, Drago expresa una justificación embrionaria para la xenofobia y la necesidad de penas y castigos más duros de los que se usan en Argentina:

Reaccionemos, pues, contra el sistema de clemencia inconsiderada y poco reflexiva, recordando que la inmigración afluye a la República cada vez en proporciones mayores, y, tal vez merced a la benignidad de nuestro sistema represivo y a nuestras costumbres legales, puede este país llegar a convertirse en el campo obligado de acción de los delincuentes desterrados de Europa por la persecución incesante de los policías y la severidad inquebrantable de los jueces. (Ib. 1924:135)

Los maleantes de *Memorias de un vigilante* no son malos ni buenos: no hay planteos maniqueos sino transmisión de saberes de un lado a otro de la ley, de una lengua a otra, del campo a la ciudad. Como veíamos, el pillo criollo “aprende a leer y escribir en los meses de reclusión” (“Entre la cueva”, 1987: 84) y el pillo extranjero se

apoya en su desconocimiento del idioma para confundir a la autoridad. Rodríguez Pérsico señala al respecto que “no se parecen a los monstruos morales o genéticos que circulan por otros textos contemporáneos” y que en Fray Mocho la confusión es resultado de las mezclas “éticas y no étnicas” (2003:116).

En el momento en que el Estado alienta biopolíticas destinadas a frenar posibles desórdenes de las multitudes. Fray Mocho desarma la constelación que iguala crimen, ideología e inmigración, cuestiona a través de la broma y, con frecuencia, de la moraleja popular, el estereotipo, diseñado por médicos, higienistas y criminólogos, del inmigrante peligroso, loco y portador de enfermedades (Rodríguez Pérsico, 2003:117)

Los porcentajes correspondientes a la población urbana y rural se invirtieron en menos de veinte años; y Buenos Aires se convirtió en la ciudad más importante de Sudamérica (Villanueva 2010). La magnitud demográfica y el impacto cultural que representó la llegada masiva de los inmigrantes, su posterior búsqueda de trabajo, instalación inmobiliaria y asentamiento –muchas veces en condición de hacinamiento– generaron reacciones diversas en los discursos sobre delito y convivencia en la ciudad. Pero no hubo manifestación cultural de la época, de cualquier orden, que no estuviese atravesada por esta situación: sus impactos, tensiones generadas, reacomodamientos, cercanías y miedos. En los textos de Álvarez esto sucede, como dice Ledesma, “de una forma ejemplar y perturbadora.” (Ledesma, 2006:13)²⁰⁸

Villanueva (2005, 2010) plantea cómo, en el caso de Payró y Fray Mocho, ese contacto escrito con las lenguas de la inmigración dio espacio a perspectivas no discriminatorias, diferentes a las de las novelas naturalistas. La lengua sigue siendo en sus textos una de las formas –disueltas o en pugna– de la identidad, del reconocimiento de lo propio, de la duda sobre ese patrimonio y la escucha de lo extraño, pero no arrastra, necesariamente, el principio de la degeneración (corporal, lingüística o social).

¿De qué modo, entonces, una literatura que pretende trabajar con la observación de lo real representa las palabras extranjeras y genera el efecto de extrañamiento sonoro que percibieron los habitantes de Buenos Aires? ¿Cómo lograr ese sonido buscado cuando las lenguas otras están entrando a integrar la propia? Las decisiones de escritura

²⁰⁸ Las voces enmarcadas o referidas de la inmigración suelen ser parte del análisis que se preocupa por las reacciones xenófobas y xenófilas en los trabajos que recogen el impacto de las modificaciones en la población argentina; tal es el caso de Di Tullio (2003) y Villanueva (2005, 2010). Los trabajos de Bertoni (2001) y de Scarzanella (2003) proponen una lectura atenta sobre el fenómeno migratorio que no incurre en descripciones simplificadoras ni maniqueas. Desde nuestra perspectiva, consideramos el peso de lo discursivo en la construcción de lo nacional (Hobsbawm, 1998) y lo lingüístico como parte de ese mecanismo aglutinante. La lengua, dice Hobsbawm, aunque no sirve para definir objetivamente el concepto de nación (por su característica borrosa, ambigua y cambiante), es muy útil para fines propagandísticos y programáticos (1998:14).

suponen un lector que pueda distinguir entre su lengua y otra diferente. O tal vez los lectores se identifiquen con más de un personaje y comprendan varias de las lenguas en juego.

La sorpresa, ante esta brecha idiomática, surge con un énfasis humorístico y una sensibilidad sutil en la escena, varias veces repetida por su contundencia, de *Memorias de un vigilante*, en la que Fabio Carrizo escucha los pregones de los vendedores ambulantes que lo rodean, con los que se cruza en una de sus primeras impresiones de la ciudad.

Pero lo que más me develaba eran las ilusiones del oído, aquellas voces pronunciadas en todos los idiomas del mundo y en todos los tonos y todas las formas imaginables.

Veía venir a un italiano bajito, flaco, requemado, que con voz de tiple, aunque doliente como un quejido, exclamaba acompasadamente: “Pobre doña Luisa, pobre doña Luisa”, mientras lo que en realidad hacía era ofrecer los fósforos y cigarrillos que llevaba en un cajón colgado al pescuezo; otro alto, rollizo, con un cuello de media vara, y llevando canastas repletas de bananas y naranjas, exclamaba en tono alegre: “arránqueme esta espina”, mientras un francés que vendía anteojos, cortaplumas y botones, anunciaba con un vozarrón de bajo: “soy un pillo”, coreado por un vendedor de requesones, que clamaba intermitentemente, “tres colas negras”.

Luego de allá, del fondo de la memoria, surgía la figura de un semigaucho, que con reminiscencias de vidalitas, ofrecía su mazamorra batida, y tras él un negro pastelero, que silbaba y muy echado para atrás, muy ventruado, llevando en la cabeza un gran cajón de factura, soplaba como un fuelle: “ta tapao, meté la mano”.

Mi cabeza era un volcán: todo lo oía, todo lo interpretaba y mi cuerpo se debilitaba en aquellas horas de agitación y de fiebre. ¡Buenos Aires entero, con sus calles y sus plazas y su movimiento de hormiguero, bullía en mi imaginación calenturienta! (“Mosaico criollo”, 1961,I:163)

Frente al tiempo silencioso del pasado y el recuerdo agauchado de una oralidad familiar, lo que se oye en las calles de la ciudad es una sintonía dislocada, una Babel de imitaciones y sonidos. Primero se oye y después se interpreta. El narrador podría haber elegido no transcribir lo oído, podría haber explicado, o haber escrito que “hablaban sin comprender”. Sin embargo, elige simular la sonoridad del otro. Tal como está presentada la escena, esas frases podrían ser errores en la escucha de Carrizo y no en la enunciación de los vendedores ambulantes. Transcribir cómo suena el habla de un personaje implica una compleja red de decisiones.

Al presentar las frases, graciosas por su desubicación, y habilitar la aparición de los personajes que hablan de modo extraño, el narrador resta peligrosidad a sus voces, ejerciendo un creativo esfuerzo de apropiación. No es la única opción para representar la extranjería: de hecho, en otros relatos, Álvarez utiliza el discurso directo, como hemos visto en el caso del italiano, para incorporar ya no su decodificación sino el habla del otro tal como supuestamente habría sido articulada.

En la formulación de los pregones incomprensibles que los extranjeros de Álvarez insisten en repetir (en *Memorias de un vigilante* y en otros relatos) resuena la estructura memorística de la transmisión oral. Por un lado, los recién llegados eran, en el período 1870-1910, mayoritariamente analfabetos y por tanto no escribían su lengua materna, por otro, eran, (con transformaciones, tramitaciones, negociaciones) hablantes del español del Río de la Plata. Sus formas de intercambio remedan las necesidades mnemotécnicas de la psicodinámica oral. Ong reflexiona sobre el funcionamiento de fórmulas (se refiere a frases o expresiones fijas repetidas más o menos exactamente – como proverbios– en verso o en prosa) como una de los modos principales de organización de la memoria oral (2006:40). Para poder repetirse, transmitirse y recordarse, el pensamiento debe estar estructurado según parámetros rítmicos, ya que las necesidades de la memoria determinan la sintaxis. No es que los inmigrantes utilicen “frases hechas” del acervo popular porteño, sino que están generando sus propias frases fijas, del mismo modo que

las rimas y los juegos transmitidos oralmente de una generación a la siguiente, incluso en la cultura de alta tecnología, contienen palabras similares que han perdido sus significados originales de referencia y de hecho resultan sílabas sin sentido (Ong, 1987: 53)

A fuerza de repetición y memoria de sonidos y tonos, los vendedores ambulantes articulan palabras en frases sin relación aparente con aquello que se quiere transmitir, excepto la necesidad pragmática de avisar a los vecinos, que están atravesando, en ese momento, ese lugar.

En la viñeta “Pascalino” (1961,II:176-177) que Álvarez publica en su revista un año después (*CyC* 3, 22/10/1898) que *Memorias de un vigilante* –y ya en clave convencionalmente ficcional bajo la firma Fray Mocho–, el narrador describe a “uno de nuestros calabreses más distinguidos y al mismo tiempo el verdulero más popular del barrio de la Piedad”. Se trata de una escena en la que, luego de perfilar la silueta del personaje y anotar su recorrido habitual, vendiendo de puerta en puerta, se detiene en sus características vocales y de pronunciación. Llama la atención la forma de adjetivar el sonido de la voz de este calabrés por su casi equivalencia con aquel otro “italiano bajito” con “voz de tiple, aunque doliente como un falsete” de las *Memorias*.

[...] va de puerta en puerta, [...] gritando con doliente voz de falsete, que se filtra como en chorritos como a través de una cascada cosmopolita, verdadera asamblea de puchos callejeros:
–¡Se me caen los pantalones!... ¡ay!... ¡se me caen los pantalones!

La frase pregonera, que más parece anunciadora de una catástrofe escandalosa, ya no llama, sin embargo, la atención de la clientela: todo el barrio la conoce y sabe que traducida al criollo quiere decir simplemente:
–¡Señora!... ¡Aquí está Pasacalino!... (1961,II: 177)

La emisión sonora se reduce a su función fática (Jakobson 1975): no es necesario comunicar algo distinto de la presencia.²⁰⁹ El intercambio comercial y el rol del vendedor están sobreentendidos por los oyentes-clientes. Pero la comprensión entre los participantes del diálogo no se limita al reconocimiento de sus funciones sociales. Más adelante, en la viñeta, se desarrolla un diálogo en el que una clienta quiere comprar longaniza y Pascalino insiste en venderle chorizos. La diferencia idiomática, lo que el narrador llama "media lengua", no impide que el vendedor logre su cometido, convenza a la compradora y sostenga la conversación. La decisión de poner por escrito las dos lenguas tiene que ver con esa actitud levemente despectiva pero de aceptación hacia la lengua inmigratoria que, finalmente, encuentra su lugar de integración en el tráfico urbano.

El acercamiento a esas voces es, como vimos, más pintoresco que hostil. Sin embargo, no siempre es benévolo con estos paseantes extranjeros y de estamentos subalternos de la ciudad. Cuando describe la silueta callejera del basurero lo reduce al objeto de su trabajo y lo extranjeriza:

“El basurero no es un hombre: es una trinidad formada por un carro sucio, dos caballos sucios éticos [en el sentido de tísicos] y un individuo, por lo general gallego, sucio también como el carro y los caballos.
En la calle marchan ligados entre sí por un vínculo solo, único e inquebrantable: la basura” (1961,I:55)

La asociación subalternidad, basura y extranjería diseña una valoración despectiva del inmigrante, que reaparece, aunque más suavizada, en otras viñetas. Así se refiere a un inglés, vestido de “gringo cajetilla d'esos que se meten a gauchos”, como habilidoso engañador (en “Instantáneas rurales”, *CyC* 60, 25/11/1899) y se nombra como alivio el hecho de no ser “hijo e gringo” en “Entre dos copas” (1961,II:253). También se utiliza la extranjería como sinónimo de avaricia en la viñeta “Como en familia” –“tiene más maña que gringo verdulero”–, prejuicio que retoma en los insultos con que el criollo de “Política casera” se refiere a su suegro por oponerse a sus preferencias políticas: “¡Y quiénes son ellos para venir con dinidá y con firmeza e

²⁰⁹ “Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona. [...] Esta orientación hacia el contacto, o, en términos de Malinowski, la función Fática, puede patentizarse en diálogos enteros...” (Jakobson 1975: 356)

carácter, cuando por cinco centavos te bailan la tarantela y lo hacen hasta con yapa?” (1961,II:317). O se presenta al “gringo afilador” que pretende a una muchacha estando casado en Italia, en “Tomando al aire” (mal citado en las Obras completas como “Tirando al aire”, 1961,II:259)

Pero generalmente, en los textos donde aparece un extranjero pillo, también lo acompaña un criollo que equipara su conducta o la empeora. Así ocurre, en el monólogo “De baquet’a sacatrapo”, donde un “hijo de buena familia” que ha sabido “jugarse un truquito en el club del progreso” llora sus penas después de la crisis y la quiebra. Desde esa posición de desventaja, el resentimiento se dirige a los recién llegados que suben rápido en la jerarquía económico-social, a “un cualquiera, nieto de un gringo zapatero que ganó unos pesos” pero también al peón que asciende socialmente y da un baile, o a la señora que, en mejor posición, agrega una “L” al apellido para parecer más distinguida (1961,II:293-294).

En “La yunta de la cuchilla”, por el contrario, el pulpero italiano, aunque rudo en sus modales, y expresándose en un precario cocoliche, representa la dignidad del amigo que acompaña en las buenas y en las malas. Para Ernesto Morales, “la simpatía de Fray Mocho por los italianos [...] se concentra” en este texto (Morales 1948:124).²¹⁰

—¿Y se quedó de socio no más?...

—¿E sinó?... ¿Hemo’stao sociu cuando no tenibamo ne un chentavo e allora que yo tengu argún se ne ibamo a separar?... Yo le rompo un güeso se me hace esa purquería... ¡Porque era propio una purquería!

El narrador concluye la viñeta, con admiración, mirando al hombre que habla y describiendo una transformación en el espacio de la escena: de “la miserable pulpería en que me hallaba” a “un templo suntuoso, levantado al amor y a la amistad, por la inmensa piedad de los pequeños que un día serán grandes...” (1961,II:268).

Hay un texto muy interesante en su representación de las hablas extranjeras, porque logra distinguir, sin aclaración narrativa, dos mixturas diferentes del español. Y porque equipara en la desgracia a un criollo con un italiano y un gallego, por haber sido rechazados como candidatos por la madre de su enamorada. El criollo, aunque igualmente despechado, se distancia de los inmigrantes, considerando que ellos no tenían oportunidad por su condición de extranjeros.

²¹⁰ La apreciación de Morales es tal vez un poco exagerada. En su lectura, Fray Mocho ve a los italianos “pintorescos, mansos, inteligentes, laboriosos, útiles, fuertes y merecedores del triunfo” (Morales 1948:124). Como hemos podido observar en las viñetas analizadas, la figura del italiano no es tan idílica.

–¡No, he... pare el carro... y no igualemos!... A usté la vieja lo echó por roñoso y porque es gringo...
 –¡E porque t’ha fato a té la medésima chanchería... vediamo? ¿Cose t’ha detto?
 –¡Sí hombre... Cuéntanos lu que te pasó... ¡Entre amijos, comu decía Castelar, nu debes tener verjuenza!...
 –¿Y qué vergüenza v’ia tener de ustedes que, al fin, también han salido en el asunto como perros con tramojo? (“Conspirando”, 1961,II:214)

El relato de las diferencias y los prejuicios monta un nuevo nivel de separación, porque el criollo, aunque se considera más habilitado que los “gringos” es, a su vez, segregado por la madre de la muchacha por su condición de provinciano y simple vigilante.

¿Vos sabés quién es Petrona pa fijarte en ella?... ¿Lo has averiguado?... ¡Bueno!... Petrona es ahijada e don Antonio Gandulla [...]. Y nosotras no somos de la laya que te pensás... ¡provinciano aguachao, mantenido con patay! (“Conspirando”, 1961,II:215)

El encuentro amoroso entre criollos y extranjeros genera varios de los diálogos. En clave humorística, la prevención hacia la mezcla recuerda el conocido fragmento de *Cepa criolla* en el que Miguel Cané equipara el cuerpo de las mujeres con el cuerpo de la patria, “ambos al mismo tiempo amenazados por los turbios materialismos de la economía y la lascivia” (Terán 2008:54). Cané reclamaba a sus conciudadanos “más atención” para evitar que “el primer guarango democrático enriquecido” entrase “en un salón tropezando con los muebles” y festejase a las hijas de las buenas familias. “Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo. [...] Cerremos el círculo y velemos por él” (Cané 1916:259-260). En dos registros, y desde posiciones totalmente distintas, aparece el cuerpo femenino como el más expuesto a “lo otro”.

Los textos de Álvarez exhiben vínculos ambiguos con los extranjeros pero consolidan su presencia y se ríen tanto de los criollos que los alejan como de los gringos que irrumpen en todos los ámbitos de la vida cotidiana. En la viñeta “En familia” (1961,II:202) un hombre trasmite a una mujer, en tono gracioso, el problema de incomunicación y el desagrado que siente con sus yernos.

–¿Cómo, qué más querés, Ramona, por Dios?... ¿Y crees que yo, más criollo que la Concepción, vi’astar conforme con que las muchachas se m’estén casando así?... ¡Caramba!... [...] Por esta cruz ¿ves?... yo cada vez que tengo que hablar con alguno de mis yernos, le juego señas no más y pura arrugada e cara, pa que vean que no estoy enojao... pero no les entiendo ni un pito... No, che... ¡convencete!... lo pior que le puede pasar a una familia, es lo que nos pasa a nosotros...
 [...]
 –¡Bueno!... Yo... ¡eso sí!... no tengo de qué quejarme, los hombres son buenos, trabajadores y me tienen las muchachas en palmas de mano... pero ¿qué querés? Me

revienta la mescolanza y el titeo e la familia, y lo que es más, no poderles entender su media lengua, che... (1961,II:203,204)

En contraposición con esta distancia entre generaciones y el rechazo “a la mescolanza”, la solidaridad entre mujeres trabajadoras, nativas y extranjeras, se escenifica en una de las tantas viñetas que refieren bailes y costumbres de carnaval. En “Carnavalesca”, una muchacha, novia de un cabo, insiste a una galleguita que trabaja de sirvienta para que falte a su trabajo y vayan juntas a un baile de carnaval. La amiga le cose un traje y le propone que “Como representamos la confraternidad, vos, que sos española, tenés que ir de argentina y yo que soy argentina tengo que ir d’española... Ligadas por una cinta formad’e las dos banderas” (“Carnavalesca”, 1961,II:283). En la misma línea del disfraz, los criollos más pobres no tienen problema en hacerse pasar por extranjeros para poder trabajar:

–...Mi amigo ha dentrao de turco y anda con el cajoncito vendiendo la merchería...

–¡Ah! ¡Ah!... ¿Es decir que aura hasta los turcos son criollos y que ustedes se le agachan a la que caiga? (“Callejera”, 1961,II:330).

El miedo a la mezcla y a la contaminación con lo extraño, que en las novelas naturalistas del período suele traducirse en alertas o denuncias contra la simulación, en las viñetas dialogadas de Fray Mocho desborda cualquier contorno identitario. La confusión y la simulación son producto del progreso acelerado de la modernidad pero no son privativas ni de un grupo étnico, ni de un género, ni de un estamento social determinado. Esta crítica amplia al juego de las apariencias es una tendencia expresada por la revista *Caras y Caretas* en su conjunto. Geraldine Rogers opone esta actitud a los discursos conservadores que insisten en distinguir lo auténtico de lo impostado.

Caras y Caretas, en cambio, propiciaba los cruces culturales sin discriminación [...] asumía el carácter paradójico de una identidad argentina que contenía en sí el ineliminable componente inmigratorio. [...]

En general las miradas sobre lo criollo y lo extranjero eludían tanto el elogio como la impugnación global. (Rogers 2008:213-214)

El descreimiento campea estas viñetas, a partir del develamiento del armado ficticio y de las apariencias que engañan y alcanza a criollos y extranjeros, ricos y pobres, hombres y mujeres. “Y ya lo creo”... todo es el afán del lujo, che, y del deseo de aparentar y lucir...”, le dice una mujer a otra al comentar que unas parientas “ahora que las ponen en la vida social, les parece deshonroso saludar a la plebe”. (“En confianza”, 1961,II:334). Así “hay nativos corruptos y nativos honestos, inmigrantes corruptos e inmigrantes honestos”. Y. además, tal vez “los corruptos no sean sólo (o no

sean siempre) simplemente corruptos y [...] los honestos no sean sólo (o no sean siempre) simplemente honestos” (Villanueva 2005:5).

En la ciudad cosmopolita y moderna todos los personajes se esfuerzan por aparentar. Es el caso de los porteños que censuran al extranjero simulador pero hacen exactamente lo mismo para salir en las crónicas sociales. En “Del mismo pelo” discuten sobre las noticias falsas y se quejan de que “todo está hecho un revoltijo” (1961,II:242). Mencionan la crónica inexacta de un casamiento al que, según la prensa, habría concurrido uno de los interlocutores. El padre de la novia es desacreditado por ser “un verdadero cualquiera que casi ni sé cómo se llama”, cuando, en realidad se trata del comprador de la estancia de quien lo “desconoce”. La viñeta termina con una resolución burlesca cuando los protagonistas acuerdan acompañarse para simular su presencia en la ópera sin pagar el abono ni entrar en las funciones: “con mostrase uno un poco y después estar para la salida... ¡se hace la noche!...”.

Romano distingue, con sorpresa, las repetidas críticas a la crónica social en las viñetas, por tratarse de un género periodístico surgido en la época y muy sensible a la movilidad social (Romano 2004:334). Esta percepción del movimiento y los cambios de posiciones permea toda la literatura del período, especialmente la de Álvarez, hábil detector de fenómenos emergentes, en general desde la ironía. La cuestión de los espacios (sociales y urbanos) se expresa en modismos y anécdotas. La búsqueda del lugar ventajoso (propio o de terceros), así como los ascensos y las caídas, provocan enojos, errores y risas. El título de la Sinfonía del n° 210 (11/10/1902), “Ubicate, Mamerto”, resulta ejemplar.

Mamerto es el personaje que inicia la conversación e increpa a un funcionario por “palmear y agasajar” a un antiguo adversario político que lo habría acusado poco tiempo antes de “coimero desvergonzao”. El funcionario defiende su posición conciliadora como una forma de dejar atrás “esas calenturas de la sangre d’indio que llevamos en las venas” y acercarse “a este siglo de paz, de concordia y de confraternidá...!”. La exhibición sin culpas del comportamiento acomodaticio constituye una crítica a las formas instaladas y al gobierno de Roca, a quien se reconoce como jefe del partido y que “a sus enemigos más encarnizados [...] les da los mejores empleos y las pitanzas más suculentas”. Lo mismo se cuestiona al “Congreso, y el ejército y la marina y la curia y los jueces” por cambiar de opinión sobre el conflicto de límites con Chile. Como dice Ara, en estas viñetas “la política es [...] una de las formas que asume la picardía porteña” (Ara 1963:35).

–¡Pamplinas, Mamerto!... ¡Preocupaciones d'indio de toldería, che! ¡Hay que salvar el estómago, Mamerto, porqu'el estómago es la vida del hombre y lo demás es teología... (“Ubicate, mamerto”, CyC 210, 11/10/1902)

Las mescolanzas y el esfuerzo por acomodarse o aparentar no son solo cuestión de extranjería. Las nuevas formas de lo político, los nuevos agenciamientos sociales, familiares y espaciales, al tiempo que son cuestionados, también entrañan un reconocimiento a la participación más amplia en todas las áreas. En otra crítica a las crónicas sociales, lo que queda evidenciado es la importancia de los oficios periodísticos –desde el cronista al tipógrafo–, como partícipes en la construcción reputaciones sociales. En este texto se conjugan nombres, nuevas posiciones, edificación pública de la imagen y tecnología pura de la prensa: el que arma el nombre, literalmente, es el tipógrafo del periódico.

–Y es claro, misia Rosaura...Si así sucede siempre... A mí me dij'una vez un cronista con quien hablab'en un baile d'estas cosas, que no valla la pena poner en la crónica a las gentes que tenían apellidos criollos, españoles o itálicos... Qu'era una vulgaridad... porque resultaban listas como las de los vapores, llenas de erres y de inis y que se agitaba la idea, entre los cronistas, de cambiar los apellidos, ainglesándoselos o afrancesándoselos, según los casos, a las familias pudientes que no podían dejarse afuera y qu'ellos no comprendían como había gente conocida que se avenía con semejantes nombres....

[...]

–Vea y parece que la tal crónica no diera nada y da qu'es una barbaridad... Nosotras conocemos unas muchachas qu'eran unas pobrecitas de por allá por los Corrales y había de ver aura lo que son. Una d'ellas, entró en amores con un tipógrafo que la empezó a'cer poner en las listas y poco a poco las fue haciendo conocer... Hoy una está en el Correo, lo más bien y la otra en una escuela, y el hermano, qu'era mayoral de trangüe, calzó en l'aduana... (“Las etcéteras”, CyC 204, 30/08/1902, p.24)

Entre el conversador nato y el “fotógrafo” escrito, Álvarez instala, con ironía crítica y fluidez, un universo sonoro-espacial diverso, múltiple, donde la distinción deja lugar a la integración y la mezcla o a la exhibición de las distancias y las estrategias de simulacro con ironía crítica.

Escribir en criollo

En las escrituras del fin de siglo la mimesis del habla coloquial porteña será también un modo de discutir sobre la lengua de los argentinos y sus contornos identitarios (Sarlo 1997). Como vimos al analizar las posiciones de Mansilla, la pregunta por el idioma nacional no es nueva, pero el tópico de la influencia negativa que las lenguas inmigratorias tuvieron sobre la forma hablada y escrita del idioma nacional eclosiona hacia el novecientos. Esta tensión, productiva y móvil, genera distintas resoluciones en las narraciones del período. Álvarez ocupa un lugar singular: mientras

reelabora tópicos rurales o de estética campera en cuentos con recuerdos entrerrianos y en su *Viaje al país de los matreros*, se opone explícitamente a la poesía gauchesca como lengua artificial, e incorpora formas mixturadas con el italiano, algunos rasgos lunfardos y variedades urbanas acriolladas, pero recoge los halagos de voces contrarias al criollismo y a la integración lingüística, como Miguel Cané.

En 1900 se publica la controvertida obra del profesor francés Lucien Abeille – *Idioma nacional de los argentinos*– cuya tesis se sustenta en la relación entre la identidad nacional y la lengua. Abeille afirma que el *idioma argentino* es una lengua distinta (por léxico, sintaxis y morfología) del español peninsular, y explica que el “mestizaje lingüístico” habría provocado un idioma tan diferente del español castizo como las lenguas vernáculas lo fueron del latín romano. Además, aclara que no puede considerarse un dialecto porque “La República Argentina no es más una colonia española: es una nación. La lengua de un pueblo, de una nación, no es un dialecto, pero sí un idioma”. Para describirlo, Abeille recurre tanto a textos literarios consagrados por la alta cultura (capítulo VIII) como también a la lengua familiar y a la lengua popular (capítulo XII). Y alega que el idioma pone de manifiesto el “alma nacional” (Abeille 2005:431-432,414). Abeille propone que “los rasgos del carácter argentino” son la claridad, la ternura, la sensibilidad y la generosidad, y que se expresan en las frases, el uso de diminutivos, la fonética y la inclusión de lenguas indígenas (cap. XIII).

Su obra resultó “perturbadora” por presentar “un criollismo idiomático [...] sin estetizar heroicamente la figura del gaucho” (Oviedo 2005:24). Las críticas que se le hicieron se centraron primeramente en su condición de extranjero, como si para reflexionar filológicamente sobre el funcionamiento de una lengua fuera necesario tenerla como lengua materna. Así lo hicieron Miguel Cané, que adjudica “los extremos a que llega el Sr. Abeille en el desenvolvimiento de su tesis, a las audacias atrayentes y licencias extraordinarias que con la filología se han permitido los modernos escritores franceses.” (Cané 1916:196); Ernesto Quesada, quien sugiere que el “libro del señor Abeille merece serio estudio” pero que su autor, de larga residencia en el país, “no ha podido escapar de la especialísima idiosincrasia de sus compatriotas”, por lo que “ese libro parece pensado y escrito en francés, y traducido al castellano con un descuido y abandono que pasman”.

Quesada critica, además, la falta de contundencia teórica, reconoce que *Idioma nacional de los argentinos* tiene “apariencia científica”, pero no se sustenta por la cantidad de obras consultadas, a las que supuestamente no cita, y que Quesada define

como “seis escritores franceses y la colección de *Memorias* de la sociedad lingüística de Paris” (Quesada 1900:V,VI). Pero, sobre todo, lo que van a impugnar, tanto Cané como Quesada, es el tipo de autoridades textuales que Abeille utiliza para enunciar su teoría de la lengua argentina como idioma autónomo.

Pero ¿es ese el idioma nacional? ¿En qué parte del mundo la manera de hablar de los campesinos es considerada como la lengua del país? **Ni la lengua hablada familiarmente**, ni la corruptela habla del campo, ni la redacción febricente del periodismo, que dé o no varias ediciones de una hoja todos los días, pueden seriamente tomarse como ejemplos de “hablistas”, **o siquiera como manifestaciones de la lengua de un país, vale decir, de su lengua escrita y literaria**. La *lengua nobilis* no puede estudiarse en fuentes tan turbias, so pena de caer en exageraciones de tal calibre, que produzcan estupefacción. (Quesada 1900:VII-VIII, destacado nuestro).

Ambos consideran que las observaciones de Abeille incurren en “extremismo” o “exageraciones”, aunque le reconocen un interés por la lengua local sobre la que es “imperioso” reflexionar. ¿Por qué es preciso, para uno de los escritores de mayor gravitación intelectual en el Buenos Aires del 1900²¹¹ y para el presidente del Ateneo, miembro correspondiente de la Real Academia Española, opinar sobre el libro de Abeille, tomar distancias y fijar los límites de la lengua nacional?

Dado que los procesos de estabilización de una lengua no pueden explicarse solo por motivos lingüísticos, sino que obedecen a razones sociopolíticas, el imperativo de un estado monoglósico es controlar el riesgo de fragmentación identificado con la convivencia de varias lenguas. (Di Tullio 2003:29). La difusión y legitimación de una variante que unifique las varias formas existentes en un territorio es coincidente con la consolidación del estado como administrador y legislador de las prácticas culturales. La literatura y la prensa colaboran y rivalizan con el estado en ese proceso. Como plantea Eric Hobsbawm: “la ‘lengua nacional’ raras veces es un asunto pragmático, y menos todavía desapasionado” (Hobsbawm 1998:104).

Quesada escribió tres libros sobre la cuestión del idioma. En el primero –*El problema del idioma nacional*– expresa su preocupación por “estrechar los vínculos que ligan a las repúblicas de origen español con la madre patria”, “para defender las prerrogativas de su raza” ante el expansionismo norteamericano, con posterioridad a la guerra “hispano-yankee”.²¹² Para lograr esta autonomía de los “pueblos

²¹¹ Respecto de la legitimación de las opiniones de Miguel Cané, Morales refiere los recuerdos de Manuel Gálves, que señalaba que “un elogio de Cané consagraba realmente a un escritor cualquiera en el Buenos Aires del 1900 a 1905, sobre todo si el elogio lo hacía desde las columnas de un gran diario”. También Rojas le reconocía una influencia “enorme” en el ambiente porteño. (Morales 1948:81)

²¹² Los otros dos libros de Quesada sobre el tema son *El criollismo en la literatura argentina* (1902) y *La evolución del idioma nacional* (1922).

hispanoamericanos”, Quesada encuentra un gran impedimento: “la catarata inmigratoria que los invade” y que constituye la crisis más agitada de su historia. La solución es “amalgamar esas masas” a través de “su hermosa lengua común”. En este sentido es que Quesada sugiere la función pedagógica de “los literatos de este continente” y la necesidad de cuestionar la pertinencia de incluir los regionalismos lingüísticos como parte del “idioma castellano” (1900:9,13,17-19).

La inundación torrencial de inmigrantes va, poco a poco, empujando hacia el interior de la Pampa a la población gaucha, y hoy, a cien leguas alrededor de Buenos Aires, todas las estancias ofrecen, en sus peonadas, el tipo híbrido del mestizo de gaucho con italiano, irlandés o con gente de otra raza. El idioma que se habla en la campaña es una corrupción del gauchesco, salpimentado con términos italianos e irlandeses, principalmente: y decimos “irlandeses”, porque éstos hablan a su vez un inglés tan corrompido, que es casi un nuevo dialecto. El habla gaucha pura, tal como sus cantores nos la han transmitido, ya no se oye sino lejos, muy lejos, casi en los confines de la Pampa; mucho antes se encuentra, es cierto, la indumentaria gaucha, pero es porque los inmigrantes acriollados gustan de lo pintoresco del antiguo traje nacional, con su bota de potro, su amplio chiripá, su lujoso tirador, el soberbio poncho, el chambergo con barbijó: los italianos, sobretodo, después de residir algún tiempo en el campo, aman disfrazarse de gauchos y se desviven por ser considerados Moreiras de contrabando; resultando este curioso fenómeno, que en los circos o teatros criollos, las compañías y los actores son italianos acriollados (circos Anselmi y Podestá); mientras que en los teatros líricos (compañías Ferrari), son italianos de verdad. (Ib. 1900:78-79)

Quesada se ocupa de aclarar, sin embargo, que “si el lenguaje hablado se corrompe en América, sea por el continuo contacto con las razas indígenas en las regiones mediterráneas, sea por la influencia avasalladora del cosmopolitismo”, también en España se deforma la lengua en la conversación. La oposición y la función conservadora de la lengua escrita y en particular de la literatura es explícita para Quesada: “el lenguaje escrito debe quedar libre de tales impurezas, tanto allá como acá” (1900:91-92). Porque para él, la lengua nacional corresponde a la “lengua escrita y literaria”, no a los usos (corruptores) que realiza el habla cotidiana.²¹³

La figura del gaucho que, en el texto de 1900, iba siendo empujada por el aluvión inmigratorio hacia confines cada vez más distantes del territorio, subsiste solo como personaje literario en el libro de 1902. “El gaucho ha muerto”, escribe Quesada; “la muerte, al depurarlo de las impurezas de la realidad, le abre las puertas de la

²¹³ Hobsbawm señala que la lengua hablada no está directamente relacionada con la definición de lo nacional y que hacia fines del siglo XVIII, desde una perspectiva política opuesta a la de Quesada, “los expertos franceses lucharían empeñadamente contra todo intento de convertir la lengua hablada en criterio de nacionalidad, la cual, según argüían ellos, era determinada puramente por la condición de ciudadano francés” (Hobsbawm 1998:28-29). Las diferencias (de lengua, étnicas) debían subordinarse al interés general para lograr la soberanía del conjunto por sobre los intereses particulares.

leyenda”.²¹⁴ El criollismo es entendido, entonces, como apariencia anacrónica encarnada en el disfraz de lo gaucho, que asumen los inmigrantes, y como lengua de la invención, ficción creada por los poetas gauchescos. En la sociedad cosmopolita, “la poesía tiene la sagrada misión de mostrar que, en medio del torbellino revuelto, subsiste el espíritu argentino” (Quesada 1983: 218,219,110).

Gerardo Oviedo especifica el sustrato de las posiciones de Quesada: más allá de la lengua en cuestión, “el punto nodal de la polémica” es lo popular. (Oviedo 2005:59). Por eso Quesada encuentra en Eduardo Gutiérrez la mayor deformación ficcional de la literatura gauchesca. Sus opiniones respecto del moreirismo y sobre el criollismo en general han sido reiteradamente analizadas en la crítica y la historiografía que lee el período y no pretendemos aquí reponer la totalidad del debate; retengamos solamente que, en su reacción indignada contra lo que consideró la desintegración del idioma, Quesada descubre un proceso cultural que, efectivamente, aconteció en el cambio de siglo: el éxito de la literatura popular criollista en coincidencia con la llegada creciente de la inmigración.²¹⁵

Como recuerda Rogers en su análisis de la cuestión del idioma en *Caras y Caretas*, tanto Cané como Quesada intervenían en estos debates como miembros de instituciones del Estado y miembros conspicuos de la élite cultural y gobernante. La ley de residencia, redactada por Cané en 1889, había recibido sanción del congreso en 1902.²¹⁶ Quesada, por su parte, estaba ocupado en su tarea de fiscal, en los factores de reincidencia criminal y, como expresaba en su libro sobre criollismo, consideraba que la deformación lingüística coincidía con la degradación social. Lo extranjero, portador de innovaciones y catalizador del cambio (lingüístico, familiar, político) era observado como factor de peligrosidad. La incipiente antropología criminalista de Drago coincidía también en este punto. Por eso Cané, aunque reconoce en Abeille “un entusiasta de nuestra tierra”, debe rechazarlo:

²¹⁴ Quesada se anticipa, así, una década a la mitificación y nacionalización del gaucho que hará Lugones en las conferencias recopiladas en *El payador* (1916). Recordemos aquello de “no lamentemos, sin embargo, con exceso, su desaparición” (Lugones 1992:62).

²¹⁵ Adolfo Prieto dedicó al estudio de este fenómeno el libro que ya hemos citado: *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Al analizar *El criollismo en la literatura argentina*, plantea que Quesada había descubierto en la literatura de folletines una parte fundamental del proceso de asimilación de los extranjeros y, por eso, “una política cultural coherente con los problemas aun no resueltos de la ingestión cosmopolita sería [...] favorecer una literatura como la criollista [...]; pero que, contra la criollista, evitara la vulgaridad de sus formas, su irresponsable permisividad y su mensaje moral” (Prieto 2006:175).

²¹⁶ Prieto consigna que ese año (1902), en que se publica el ensayo sobre el criollismo de Quesada y se sanciona la Ley de Residencia redactada por Cané, “la sucesión de huelgas fue tan amenazante como para que el Poder Ejecutivo decretara el estado de sitio” (Prieto 2006:171)

La circunstancia especial de ser este un país de inmigración, hace más peligrosa la doctrina que informa el libro del Sr. Abeille y más necesaria su categórica condenación. Sólo los países de buena habla tienen buena literatura y buena literatura significa cultura, progreso, civilización. Pretender que el idioma futuro de esta tierra, si admitimos las teorías del Sr. Abeille y salimos de las rutas gramaticales del castellano, idioma que se formará, sobre una base de español, con mucho italiano, un poco de francés, una migaja de quichua, una narigada de guaraní, amén de una sintaxis toba, tiene un gran porvenir, es lo mismo que augurar los destinos del griego o del latín a la jerga que hablan los chinos de la costa o la jerigonza de los levantinos, verdadero volapuk sin reglas, creado por las necesidades del comercio. Parece que si el Sr. Abeille, a más de tener todo el cariño que muestra por esta tierra y que creemos sincero, fuera hijo de ella, sentiría en el alma algo instintivo, que le enderezaría el razonamiento en esta materia. (Cané 1916:198,201)

El habla familiar que descarta Quesada como fuente de la lengua nacional, así como el deseo, que expresa Cané, de restringir la heterogeneidad del “idioma futuro de esta tierra”, son reacciones frente a la incorporación de evocaciones coloquiales en la escritura, especialmente en el contexto de una inmigración masiva. Se rechaza la heterogeneidad social y lingüística. Sorprende, al releer la postura de Cané respecto de la relación entre “buena habla” y “buena literatura”, sus comentarios laudatorios de la obra de Fray Mocho. Cané escribe un discurso fúnebre homenajeándolo, publicado luego en *Caras y Caretas*, donde recuerda haberle dicho que estaba “destinado a escribir la primera comedia ‘criolla’ de nuestro futuro teatro” (Miguel Cané, “Fray Mocho”, *CyC* 256, 29/08/1903). No era la primera vez que Cané valoraba *las formas criollas* de su escritura. El 17 de octubre de 1902, cuando Álvarez, ya enfermo, había viajado a Paraguay para aliviar sus problemas pulmonares en un clima más benéfico, Cané le envía una carta en la que le escribe que sus “bocetos de vida argentina” representan el “criollismo legítimo” de nuestra literatura, “porque es el que existe, es el que vive, y no el del gaucho desvanecido o del cocoliche híbrido y cambiante”. (“Una carta de Miguel Cané”, en *CyC* 308, 27/08/1904).

Esa lectura sesgada, que privilegia una zona de las representaciones de Álvarez e ignora, justamente, la presencia de los inmigrantes y sus lenguas, los lunfardos, los compadres trabajadores o buscavidas, las muchachas cursis o los ricos venidos a menos, insiste en la cualidad argentina y tradicional de su escritura. Fue Lucio V. Mansilla quien se lo reconoció con mayor énfasis. En una carta enviada desde París en 1898, Mansilla, que acaba de leer *Viaje al país de los matreros*, se emociona por la lengua que encuentra en “sus cuadros criollos”. Experimenta el lugar acogedor de la lengua materna en ese libro “paisano”, y su “modo de decir tan naturalmente envidiable”. Pero además de *ameno*, lo considera un libro *útil*, un libro cuya dedicatoria le trae una voz

simpática, que lo llama por su propio nombre “en medio del estrépito babilónico”. La babilonia que lo aqueja en ese momento no es Buenos Aires sino París, pero el gusto por lo criollo y el regocijo que le provoca la lectura coinciden con la preocupación por la lengua –“nuestro bello español está de capa caída”– que enunciaría más drásticamente unos años después en sus memorias.

Pero ¿qué significa, para Fray Mocho, escribir en criollo? Al definir el trabajo de Martiniano Leguizamón, Álvarez da una pauta de lo que valora en el costumbrismo criollista: su amigo había conocido a los gauchos “en el medio mismo en que vivían” y por eso sabía “interpretarlos en su lenguaje sencillo, falto de corrección académica, pero rico en imágenes verdaderas, moldeadas en la práctica de la vida” (1961,I:63). Esa “verdad” que reclama en los cuadros literarios no implica, sin embargo, un compromiso de homogeneidad en su escritura, ya que todas las menciones y reformulaciones de temas rurales conviven con las descripciones urbanas y la representación de identidades nacionales ambiguas. En una de sus crónicas, Álvarez describe al pintor Della Valle como “el pintor criollo” del momento y a su cuadro “La vuelta del malón” (que observa en el estudio del pintor) como un relato que “nadie ha realizado antes”.

Es una página de la historia íntima de nuestra patria, una verdadera fotografía de aquellas escenas sangrientas que aun contadas entristecen, un episodio de aquella lucha feroz entre la civilización y la barbarie en las orillas del Plata, que aún nadie ha cantado. (“Della Valle”, *Salero criollo*, 1961,I:93)

Su compromiso con lo nuevo lo lleva a adoptar opiniones que, por momentos, niegan la tradición literaria existente, aunque en verdad esté procesada de múltiples formas en sus textos. En otra de sus recorridas por “La colmena artística”, Álvarez se fascina con una tela pequeña pintada por Bucceri en la que se retrata “un tipo de esos medio italianos y medio criollos que vagan en los malecones del puerto Madero” (“Bucceri”, *Salero criollo*, 1961,I:96). Lo criollo parece más bien una actitud (física, temática, de lugar) que una procedencia étnica.

Leída en su conjunto, la obra de Álvarez configura un catálogo de tipos sociales y formas lingüísticas diversas, aunque inestable y asistemático. La acumulación de casos particulares condensa un efecto general que propaga una *voz argentina*, que ya no es la de la gauchesca y, por cierto no es una sino varias voces. A partir de una distribución sumamente esquemática, podríamos indicar que en sus relatos de viaje prima una creación de lengua agauchada y en sus primeros textos, tanto en *Memorias de un vigilante* como en la recopilación de *Salero criollo*, ese registro ruralizante alterna con un habla coloquial más urbana. En las viñetas dialogadas del último período,

publicadas en *Caras y Caretas*, a esas dos vertientes orales se añaden las distintas opciones que tomó para inscribir lenguas inmigratorias.

Más allá del conflicto lingüístico entre el reconocimiento de una variedad dialectal o la construcción de un idioma nuevo, lo cierto es que la diferencia entre lo escrito y el sonido inferible de lo leído es un espacio permeable a la creatividad de los escritores. Acentuar desplazadamente, utilizar bastardilla, incorporar símbolos gráficos, jugar con el espacio y los signos de puntuación: todos estos recursos pueden ser utilizados para guiar la recuperación o la recreación del sonido de las hablas en la escritura y constituyen una opinión en acto en la discusión sobre la lengua nacional. En Álvarez el voseo es regla, eventualmente aparece algún *tú* pero el juego con los neologismos, la lengua gauchesca, el cocoliche y el lunfardo se acumula en un variado registro de coloquialismos. Hay momentos en los que el texto funciona como diccionario y una voz traduce a otra; en otros el narrador aclara significados y expresa opiniones. Las terminaciones apocodadas, las contracciones, los cambios de acentos y de letras coinciden con ciertas elecciones que ya la gauchesca había probado para la voz escrita, a las que se suman otras, generalmente italianizantes. La escritura insiste en visualizar en su especificidad el habla coloquial rioplatense en sus características fonéticas y fonológicas (yeísmo y seseo), y gramaticales (la mencionada extensión del voseo y la ampliación de clíticos de objeto, así como la asimetría entre las formas verbales simples y compuestas del indicativo y el subjuntivo). La ortografía se simplifica, privilegiando los efectos orales del uso local: la *s* se utiliza en lugar de la *z* o la *c*, y la *ll* se reemplaza (aunque no en todas sus ocurrencias) con la *y* (para trasuntar su sonido rehilado). Y se utiliza muy habitualmente el apóstrofo indicador de elisión de vocal inicial o final de palabra, en frases en las que el lector lo habla “naturalmente” por arrastre del continuum oral. En el caso del cocoliche, la mixtura con vocablos italianos, varía en las resoluciones elegidas en distintos textos²¹⁷.

De alguna manera, esta interacción de lo criollo (hablas rurales y urbanas) con las lenguas extranjeras empieza a incrustar marcas de lo que el sainete aprovechará

²¹⁷ Por otra parte, las identidades italianas tampoco constituían un bloque homogéneo. Ángela Di Tullio lo explicó como una competencia entre identidades —“a los fundamentos de la nacionalidad argentina, se enfrentó, a su vez, la propia de los inmigrantes”— que también aparecía en el plano lingüístico. El grueso de los migrantes manejaba lenguas dialectales como forma de la comunicación cotidiana; el proceso de unificación del italiano como lengua nacional se daría recién a mediados del siglo XX. Esta situación posibilitó que el español ocupara un espacio de comunicación supradialectal, lo que “aceleró el proceso de transculturación, cuya forma más visible fue la pérdida de la lengua inmigratoria” (Di Tullio 2003:27,31).

creativa y productivamente poco tiempo después.²¹⁸ Encontramos, entonces, dos sistemas: viñetas narradas en primera persona donde el narrador tiene presencia central en la organización del recuerdo o la anécdota, y que coincide con un uso más moderado de la lengua escrita, y la disposición de escenas donde priman las voces (con o sin marco narrativo) en el que las lenguas se escriben haciendo gala de su diferencia con un supuesto estándar regular. En la primera modalidad, el narrador conversa con el lector en un tono más neutro pero que se distingue de momentos claramente coloquiales como los que indica entre comillas para el discurso directo. Así hará, por ejemplo, en el recuerdo ocurrente de la visita de Sarmiento al Colegio Concepción del Uruguay (donde era estudiante):

Tenía un clac en la mano, prenda que ninguno de nosotros conocía: eso, recuerdo, fue lo único que nos llamó la atención en el Presidente de la República.

Una frase comenzó a correr en las filas:

–¡Mirá, che..., qué sombrero! ¿Dónde se pondrá la cabeza? (“El clac de Sarmiento”, 1961,I:80)

En la segunda modalidad, como hemos ido leyendo a lo largo de este trabajo, la emergencia de las hablas irrumpe dramática y vibrante, con sus tonos particulares y con grafías acordes. Si decíamos que la voz de Mansilla dominaba sus charlas, en las viñetas dialogadas de Álvarez la ausencia (aparente) de la voz autoral se convierte en una marca de estilo. El observador que escucha le gana al conversador prolífico y arma escenarios donde las voces de otros toman protagonismo. Es un esquema teatral en el que casi no ocurren las didascalias y el narrador rara vez asoma.

A partir del uso que Schvartzman hace de la definición pronominal de Émile Benveniste sobre la tercera persona –al analizar las marcas del narrador en la edición de 1872 de *Los tres gauchos orientales* (Schvartzman 2013:361-367) –, consideramos que las voces que toman la palabra y ocupan el espacio textual en las viñetas de Álvarez sostienen diversas subjetividades y, en ese sentido, hacen espacio a una identidad nacional ambigua. Si “la tercera persona, por el carácter de su enunciación, es la no-persona: el objeto” (Benveniste 1971:172-178), los diálogos en los que se ausenta esa enunciación-objeto posicionan en primer plano a una (o más) subjetividad(es). Estas voces cuentan historias de vida que, sin necesidad de explicaciones, realizan nuevas hablas y hábitos reconocibles para sus lectores contemporáneos.

²¹⁸ “Transcritos en lenguaje literario, los argentinismos ganaron en aceptabilidad y por fin se impusieron como marcas regionales y transnacionales a pesar de la cerrada defensa de la norma peninsular por parte de la escuela argentina, que aspiraba, paradójicamente, a evocar un sentimiento de orgullo nacional al identificarse con la tradición española y negar su propia identidad”. (Kailuweit 2012: 224)

Romano señaló que “Tierna despedida”²¹⁹, publicado el segundo año de *Caras y Caretas* (CyC 37, 17/6/1899, incluido en *Cuentos*), marca un cambio en la composición de las viñetas puesto que es el primero que prescinde de todo tipo de marco narrativo para inscribir la voz directa de los interlocutores. Para Romano, la adopción de este registro se explica, en parte, como respuesta a la importancia creciente de la fotografía en la revista. Pero, además de la dinamización que implica utilizar puro diálogo –en competencia con las fotos impresas–, elegir las grafías y los tonos diversos de sus viñetas dispone también opciones efectivas sobre la relación entre lengua e identidad.

Fue “la finísima intención del escritor popular” que describió su amigo Martiniano Leguizamón (citado en Ara 1963:13) la que diseminó la heterogeneidad sonora (gráfica en la escritura) en sus textos. Lo popular ocurre como un modo de procesar la lengua, a partir de una escucha creativa que hace ingresar a la dimensión literaria nuevas tecnologías y actores, sus hablas y prácticas. Por eso, creemos que la lectura de Cané necesitó omitir gran parte de la obra de Álvarez, porque exhibía francamente aquello que él despreciaba: “la diversidad es detestable” y “el carácter del mal es ser diverso” escribía en sus *Notas e impresiones* (citado en Terán 2008:234). Los encuentros y cruces de lenguas, objetos y hábitos no son siempre retratados con bonhomía o aceptación en las voces textuales de Álvarez, pero su ambigüedad trasunta el ambiente cultural múltiple en el que se desarrollaron y no suprime la variedad en pos de una identificación común.

²¹⁹ Esta viñeta presenta la pelea entre un hombre que acaba de ingresar a la policía y su mujer, que se acusan mutuamente de no ser suficiente partido el uno para el otro. El hombre empieza quejándose de que “pa mujer de vigilante te falta laya” y amenazándola con que la va a dejar. La mujer, Natalia, en lugar de intimidarse, redobla la apuesta y lo trata de “roñoso” y le dice “llevate tus cosas de una vez y mandate a mudar” (1961,II:183,184). Romano observa que “esa cuestión del cambio de rango [...] es un hallazgo clave que reaparece en algunas de las mejores escenas del Mocho” (Romano 2004:183-184,323).

CUARTA PARTE. Cuerpos retratados, voces ausentes

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible.
John Berger, *Modos de ver*

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía.
Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

I. Mansilla, retratado y retratista

Escritura y pose

El cuerpo humano ha sido, y continúa siendo, uno de los *objetos* privilegiados de las representaciones visuales en sus distintos formatos. Los modos en que esas representaciones conforman estilos y prácticas manifiestan no solo la historia de las tecnologías que las permitieron sino también la cultura visual que les dio origen. Las imágenes de cuerpos y, muy especialmente las de sus rostros, registran visualmente creencias y discursividades sociales. Observemos, entonces, un tipo particular de imágenes: las fotografías, en tanto inscripciones semióticas, tomando en cuenta sus aspectos estéticos y comunicativos, desde la perspectiva propuesta por Mitchell (1980), es decir, a través del estudio de la compleja interrelación entre idea e imagen. ¿Cuál es el sentido de estas u otras imágenes fotográficas? Peter Burke propone considerarlas como marcas de época y testimonio de la cultura material en que fueron realizadas. Señala, sin embargo, que no debemos dejarnos seducir por las tentaciones del realismo, muy intensas en el caso de las fotografías, ni “considerar al retrato una representación exacta, una instantánea o una imagen especular de un determinado modelo” (Burke 2001:30).

Los formatos específicos para la presentación pública de retratos fotográficos en la segunda mitad del siglo XIX –como el álbum y la carta de visita, entre otros– informan sobre circuitos de sociabilidad (de ámbito restringido) y también sobre una sensibilidad estética particular. Como evidencia de una determinada estructura de sentimiento (Williams 2000) revelan conexiones entre prácticas individuales que son, también, compartidas. Los retratos constituyen simultáneamente un género y un discurso performativo –una narrativa que produce efectos sobre los cuerpos retratados.

No nos referimos solamente a las características de forma o iconocidad propias del rostro fijado en el retrato fotográfico sino también a la dimensión productora que la mirada, como dispositivo cognitivo y filosófico, ejerce sobre los objetos culturales: a las miradas que están presentes en esas imágenes, en una acumulación reveladora que incluye la perspectiva del retratado, del retratista y del observador. Es decir, a la huella que todo retrato genera en quien lo contempla. La técnica fotográfica permite reflexionar sobre la temporalidad e intuir sus rastros. Esta intuición ocurre aun en los juegos fotográficos que se alejan de un código realista –como en el caso de lo que podríamos denominar “retratos ficcionales”– ya que desviado, transformado,

multiplicado o inventado, esta aparición del cuerpo humano en foco acarrea la ilusión y la posibilidad de la representación de un *yo*.²²⁰

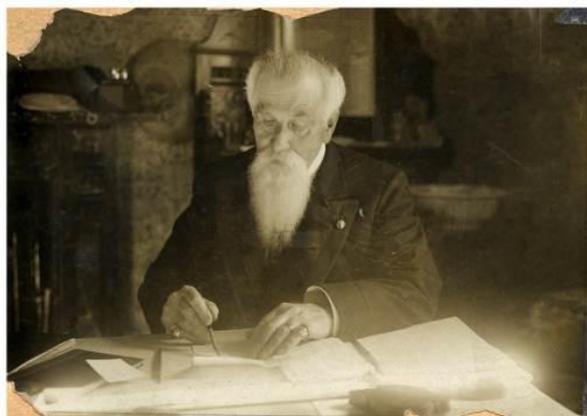
Simmel ha estudiado las significaciones estéticas del rostro en la pintura señalando que sus características formales (unidad en la multiplicidad, centralidad y elevación “que le da frente al cuerpo una colocación peninsular”) le permiten constituirse como la representación de un espíritu individual, la síntesis del cuerpo y expresión del alma. Sin descuidar las implicancias históricas de la fotografía, este vínculo estrecho que Simmel señala entre individuo y rostro, es sugerente y refuerza la perspectiva desde la que proponemos leer algunos retratos fotográficos de Lucio V. Mansilla: como parte del dispositivo autoficcional que tan intensamente practicó en su escritura (Simmel 2001:284-288).²²¹

Mansilla fue fotografiado en diversas ocasiones durante su vida, desde su juventud, cuando recién hacía una década los daguerrotipos habían comenzado a utilizarse entre la élite argentina, hasta la vejez, en que se animó a posar en pantuflas y bata para los fotógrafos de *Caras y Caretas*. En todas estas imágenes (pasando por las distintas cartas de visita²²², de civil y con traje militar, las fotos oficiales y las familiares, y las pocas pero interesantes fotografías en situación que se conservan) cuidó los detalles que quedarían grabados para la cámara. Jugó a charlar consigo mismo y multiplicarse en las famosas fotografías con truco de espejos que se tomó en el estudio Witcomb, y mantuvo su imagen impecable y singular hasta en sus últimos retratos, ya en el siglo XX, cuando era un anciano. Entre el *yo* que posa para la cámara y el *yo* que cuenta las vidas de otros y la suya propia encontramos vínculos significativos para comprender cuánto de aquello era su pose singular y cuánto la estética esperable de la cultura visual en que estuvo inmerso.

²²⁰ Paola Cortés Rocca ha señalado: “Este género comparte con lo biográfico, autobiográfico y lo epistolar un rasgo inicial: exhibir una subjetividad, definirse como una `escritura del Yo’. Sin embargo, una particularidad distingue al retrato fotográfico de las otras formas de escrituras del Yo. En el caso de la fotografía, representar un sujeto es, fundamentalmente representar un cuerpo y luego, representar en especial, un rostro” (Cortés Rocca, 2011:41).

²²¹ Resultan muy útiles para estudiar los retratos como elementos de autfiguración los desarrollos de Leonor Arfuch (2002), quien ha analizado las formas de lo biográfico ampliando los límites de lo que comúnmente se denomina “escrituras del yo” a un espectro más amplio que la autobiografía tradicional, reformulando la noción que ya había utilizado Lejeune de “espacio autobiográfico” para incorporar esos momentos, giros y manifestaciones donde otros géneros focalizan en la aparición de la subjetividad.

²²² No solo en formato carta de visita, sino también en *cabotines* que, aunque con otro tamaño, también funcionaban con el mismo tipo de circulación social restringida



Mansilla escribiendo, 1903, caja 888, sobre 4, Departamento de documentos fotográficos, AGN

Proponemos incorporar, entonces, a la dimensión social de la foto la autopercepción de retratado y retratista, junto con el carácter documental, en el sentido que tomábamos de Burke, de cada imagen; y en lugar de oponer los modos de leer las imágenes del pasado, como testimonio o narración subjetiva, superponerlos. Al considerar ambos aspectos, la tensión entre imagen codificada y subjetividad nos permite leer un posible relato autobiográfico en la producción y observación de esas fotografías. Un relato que, en el caso de Lucio V. Mansilla, pivotea entre la identificación de clase y la pura singularidad.

Paola Cortés Rocca (1998) planteó que el retrato es un género que se funda en la oscilación entre lo público y lo privado, refiriéndose al pasaje que va del espacio de la casa al encuentro de lo social; y a la transformación de aquello que es íntimo, a través de la cámara, en espectáculo. Lo cierto es que la disponibilidad de un cuerpo a ser retratado involucra no solamente un cierto deseo de exhibición sino también la presencia de otro sin el cual la imagen no puede realizarse. Así como en la autobiografía la dimensión dialógica del lenguaje implica siempre a otro, el retrato –aun el autorretrato– plantea una relación entre dos actores, uno en posición sujeto y otro en posición objeto, con roles intercambiables o fijos. Es por este motivo que la cuestión de la autoría resulta relevante. ¿Qué tipo de subjetividad propone la imagen retratada de Mansilla y quién podría asignarse su autoría? Silvia Molloy leyó con lucidez, en una escena de iniciación literaria narrada en las *causeries*, el desdoblamiento extrañado que implicaba para el autor la posibilidad de contemplar su rostro en el espejo como si se tratase de otro. Descubrió para Mansilla la ocurrencia simultánea –y fundacional– de un rostro para ser visto y de un yo que iba a ser leído.

Esta relación entre exhibición y escritura orienta la disposición del *causeur* hacia su público. Por supuesto, también en la excursión a tierra adentro, “ese coronel Mansilla” exponía su cuerpo como espectáculo a la mirada y al contacto, en el encuentro con el otro ranquel y como diversión para la audiencia del folletín.

De vez en cuando llegaban a mis oídos estos ecos: "Ese coronel Mansilla muy toro; ese coronel Mansilla cargando; ese coronel Mansilla lindo".

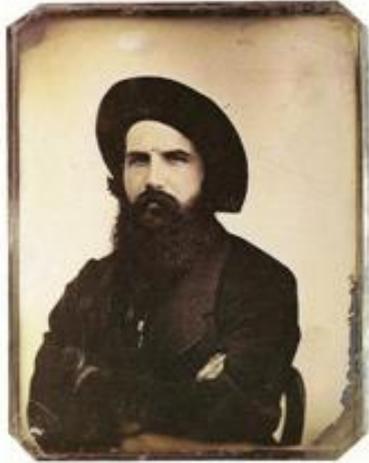
Y esto diciendo, un sinnúmero de curiosos se acercaban a mí, hasta estrecharme y no dejarme mover del sitio. Mirábanme de arriba abajo... [...] Y después de mirarme, bien, me decían alargándome la mano:

-Ese coronel, dando la mano, amigo.

Y no sólo me daban la mano, sino que me abrazaban y me besaban, con sus bocas sucias, babosas, alcohólicas, pintadas. (*Una excursión a los indios ranqueles*, 1967: 161-162)

Mansilla confesaba, en “Los siete platos de arroz con leche”, al referirse a aquella marquesa que lo veía como a un indio exótico y lo hallaba tan apetitoso como para organizar una fiesta donde exhibirlo, que había posado para ser admirado. El *yo* que escribe se describe en el procedimiento constructivo de sus charlas y el *yo* que posa ante la cámara evidencia el procedimiento técnico en la multiplicación de su cuerpo mediante los juegos fotográficos. Así como narrador y público son indispensables para las charlas que Mansilla publica en la prensa, observador y observado son los componentes del retrato. Tal vez como en el contrapunto con el secretario al que Mansilla dicta, la autoría de la imagen es necesariamente doble. Hay un fotógrafo que mira, elige y realiza la fotografía; y una imagen que requiere de otro para poder ser vista. Mansilla fue consciente de estas dualidades (y multiplicidades) de las escrituras de su propio *yo* y las convirtió en procedimiento constructivo de su obra.

En un famoso daguerrotipo de 1855, Lucio V. Mansilla enfrenta a la cámara con una actitud segura, casi desafiante hacia la lente, con la cabeza firme y erguida, el ala del sombrero levantada para no ocultar su rostro. Se trata de una imagen que fue leída como cifra de la jactancia de un sujeto que tendió a mostrarse a sí mismo en función de una diferencia. En el 2009, una nueva investigación puso en cuestión la identidad del sujeto retratado. A partir de esta duda nos preguntamos qué del desafío atribuido al retratado estaba en la imagen y qué en la literatura y la pose de Mansilla como creador de su propia ficción autobiográfica. Dado que el rostro es también el espacio de otro que lo contempla, pensamos este rostro literario como una máscara identitaria, reconocible pero inquietante.



(Daguerrotipo, 1855, autor no identificado, Museo Histórico Nacional)

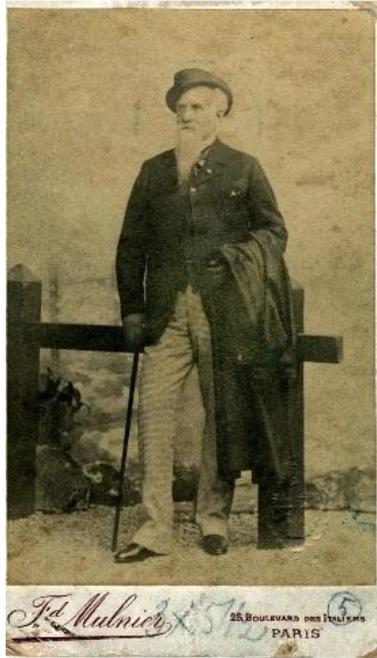
La iconicidad propia de la fotografía nos permite pensar la relación de semejanza entre objeto y sujeto representado. Nos interesa añadir a este vínculo una dimensión posible: la de un relato ficcional presente en las imágenes en tanto escrituras autobiográficas, en el sentido en que Leonor Arfuch (2002) designa el espacio biográfico, es decir, como inscripciones que contribuyen a consolidar en fragmentos y tecnologías diversas un relato sobre la propia identidad. Nos referimos a un *yo* que se repite en fragmentos: una constante con variaciones. Y cuando hablamos de “relato biográfico” debemos preguntarnos si efectivamente constituye un recorrido en el que la vida ha sido narrada o, por el contrario, si se trata de una acumulación fragmentaria que no constituye una sintaxis narrativa para la ficción del *yo*.

La fotografía fija, y la sucesión de retratos, registra el tiempo transcurrido. El paso del tiempo en un rostro abre lugar a la rasgadura de la desfiguración, es el riesgo de cualquier inscripción, que aquello que ha sido fijado pierda relación con lo que ya no sigue allí. Le Breton señala la continuidad en el rostro como “una forma evanescente que nada puede captar pero que habla de la singularidad de un hombre”. El rostro es el lugar de lo social por excelencia; nace en el contacto y el reconocimiento de la mirada ajena, y por eso es también un lugar problemático, en el que el *yo* encuentra que “el rostro es Otro”. Al observar un grupo de retratos fotográficos de la misma persona la grafía del tiempo en las modificaciones fisonómicas es evidente pero, en este caso, tal vez podamos observar la resistencia de este rostro, su tendencia a parecerse a sí mismo en los elementos con los que se viste y los gestos que asume. Esa resistencia tiende a buscar la permanencia de lo perdido, “un rostro de referencia” que, de a poco, el tiempo habrá ido borrando (Le Breton, 2010:16,17).

Al observar la representación de un cuerpo retratado, exceptuando el género específico del desnudo, podemos percibir que el rostro, así como las manos, es aquello que suele llevarse sin ropas. Hay elementos, sin embargo, que se agregan a los constitutivos básicos que lo definen (en términos sencillos: ojos, boca, nariz) y se distinguen de otros igualmente codificables. En el caso de Mansilla la barba en punta y el bigote, los sombreros y el monóculo pueden funcionar como (in)vestiduras de singularización. Y aunque los rostros varían infinitamente sobre un mismo esquema muy simple, las diferencias de una fotografía a otra son significativas, así como entre un rostro y otro la mínima diferencia que los distingue constituye un suplemento de significación que colabora con “la sensación de soberanía de su propia identidad” (Le Breton 2010:16). Ahora bien, ¿cómo deja la cultura su marca en un rostro? El retrato como problema de construcción, aquello que Deleuze-Guattari (1998) llaman “máquina de rostridad”, se verifica en la edificación de una máscara. Esta máscara constituye testimonio de una subjetividad en la medida en que es habitada por las marcas de lo ajeno. Conjurar la ambivalencia del rostro y reducirlo a sus características distintivas es una fantasía que permite el control de las diferencias, tanto para llevarla como signo de distinción como para estudiar al otro subordinado y ordenarlo. Es esta misma cualidad la que permite “el imaginario de leer un rostro como un mapa geográfico que informa sobre orientaciones psicológicas como el lugar del crimen” (Le Breton 2010:18).



Izq.: carta de visita, Globus Atelier, Berlín, 1904. Der: copia firmada en París 1907 de una foto realizada también en Globus Atelier, Berlín, en 1904.



Mulnier, Paris, ca. 1897. (Todos estos retratos en caja 888, sobre 4, Departamento de documentos fotográficos, AGN)

¿Qué nos cuentan de Lucio V. Mansilla estas imágenes? En principio, ciertas evidencias concretas: los lugares por los que viajó (se sacó fotos en estudios de Berlín, de París y de Buenos Aires), las posiciones públicas que asumió (conocemos sus retratos con traje militar, como diputado, su representación como “alguien que escribe”) y, en algún caso, sus vínculos familiares y de amistad (no solo en las dedicatorias que pueden leerse en algunas copias, sino en imágenes junto a compañeros del ejército, colegas del parlamento y posando con sus familiares). Deberíamos pensar si, además de estas ubicaciones, nos informan sobre sus gustos personales y preferencias. Y, sobre todo, acerca de la imagen de escritor que con tanto cuidado se ocupó de sostener en sus textos.

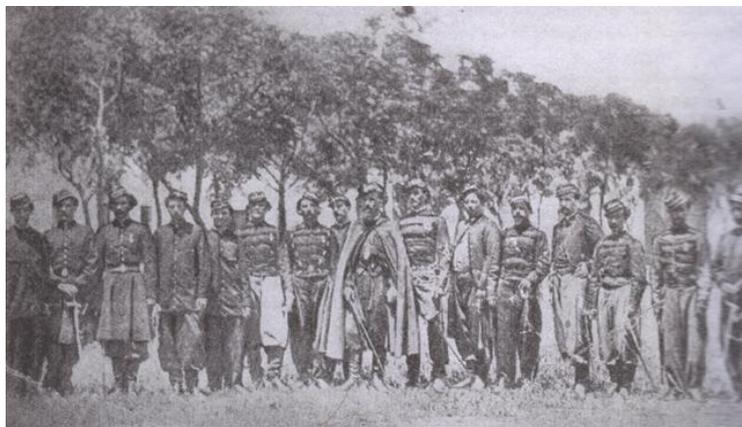


Lucio V. Mansilla y sus sobrinas nietas García Mansilla (colección de Isabel Blaquier, en www.genealogia.net)

Los discursos críticos que analizan la producción fotográfica que se ha conservado de Mansilla resaltan su peculiaridad, su “excentricidad”. A ello colaboran el uso de la capa, las pieles, los distintos sombreros, siempre ladeados, las cadenas, los trajes, incluso la orientación del torso y la posición de las piernas; sin embargo, si los comparamos con otros retratos de la época, hay elementos que se repiten. Parte del sesgo autoral del fotógrafo y, sobre todo, las posibilidades técnicas y los elementos materiales que conformaban el equipo y decorado de los estudios están condicionando la imagen que hoy reconocemos para el rostro y el cuerpo de Mansilla. El efecto de lectura que genera la escritura sobre la imagen fotográfica está mediado, también, por un recurso que la tecnología y sus usos ponen al servicio de la clase. Por eso, si estas fotos implican una marca de Mansilla, son en todo caso una apropiación individual de un artefacto que la técnica estaba poniendo a disposición de los particulares que tuvieran acceso a la realización de estos retratos.

Un tal Mansilla

Paradójicamente, tal vez sea una de las fotografías menos espectaculares que conocemos de Mansilla aquella en la que podamos notar con más precisión su gusto por la diferenciación subjetiva. Se trata de la imagen de su batallón en la línea de frontera en 1870. El uso de la capa lo distingue de los otros militares y exhibe su satisfacción por destacarse, su extravagancia y su diferencia dentro de un formato institucional que uniforma, aun en el rango de coronel. Ese es el coronel Mansilla, no otro, y como en varios de sus retratos, no mira a la cámara, en un gesto que puede leerse como orgullo y distancia de quien se sabe bello, de quien posa, como en aquel salón francés, para deleite del observador.



Mansilla junto a sus oficiales de la Comandancia General de la Frontera, 1870. (también en el *Álbum de notables II*, pág 17, AGN)

Las distintas capas que usó en su vida, una de ellas regalada por el cacique ranquel Mariano Rosas, constituyen una marca personal y no forman parte del uniforme del ejército en ese momento histórico.²²³ En ese marco, fuera del estudio del fotógrafo y en consonancia con lo que de sí mismo escribió en *Una excursión a los indios ranqueles*, podemos ver la capa de la frontera un gesto de autofiguración y destaque.²²⁴ Es un cuerpo que puede recortarse de los que lo rodean por su colocación material en el espacio, que es también funcional y jerárquica. A la vez, y contradictoriamente, tanto la ubicación como el uso de la vestimenta colaboran con el armado de una imagen institucional en la línea codificada de los retratos de príncipes y autoridades; pero también hay algo más, un plus, en la pose del coronel con capa: el retrato de un autor. Un yo que estará pronto exhibiéndose en la escritura de la *Excursión...* y que se proyecta desde la frontera, más allá del instante de toma de la fotografía, hacia el corpus de la literatura nacional.



Estudio fotográfico de Lucio V. Mansilla, Galería Witcomb, 1898. (izq: caja 888, sobre 4, Departamento de documentos fotográficos, AGN; centro y der. reproducciones en Mansilla 2000)

²²³ Los uniformes del ejército argentino no fueron sistematizados reglamentariamente hasta después de la excursión de Mansilla, es en 1871 cuando se publica el primer reglamento de uniformes (corregido en 1872). El estilo predominante emuló al del ejército francés hasta fines del siglo y, tal como puede observarse en la iconografía (ver las láminas de Udaondo y, luego, los distintos estudios sobre el tema), existía gran diversidad. Las tropas solían modificar sus uniformes según las posibilidades y las preferencias de sus oficiales, en este contexto la capa utilizada por Mansilla puede observarse como marca de su gusto personal. Para la historia de los uniformes en el ejército argentino ver: Luqui-Lagleyze, 1995.

²²⁴ En ocasión del velorio de una de sus hijas, Mansilla relata cómo recibió en su casa a los amigos, con su capa roja (Popolizio 1985). Años después, cuando ya en París se reconocía en el final de su vida –y alejado de su pasado de aventuras– se quejará con su esposa de entonces por haber perdido, entre muchas cosas, también la capa que le regalara su compadre Mariano Rosas (Cárcano 1969).

En la única copia de la serie de multifotografías²²⁵ que se encuentra disponible a consulta —en las que Mansilla juega a multiplicarse de frente y de espaldas— en el Archivo General de la Nación, se puede leer escrito a mano en el dorso: “El simpático General Lucio V. Mansilla en una pose fotográfica muy de moda en aquellos tiempos”. No se asigna autoría a la foto pero en todos los trabajos críticos en que se menciona esta serie de imágenes se asume que fueron tomadas en el estudio Witcomb.²²⁶ Hay algo, sin embargo, que es necesario precisar. Son estas imágenes en particular las que más se han comentado desde el punto de vista de la crítica literaria como una manifestación de la vocación escrituraria de Mansilla en relación con la fragmentariedad del yo. En su texto sobre la imagen de Mansilla, Silvia Molloy acerca este gesto performativo del cuerpo multiplicado al juego que permanentemente genera el *causeur*, en las entregas del periódico, con sus distintos interlocutores, sean estos los destinatarios explícitos, el público o su secretario. Y muchos otros han puesto en consideración, también, la pregunta constante por la identidad que recurre en los textos del escritor, desde la flexibilización de los límites entre lo civilizado y lo bárbaro en su folletín sobre los ranqueles hasta la insistencia en reescribir sus memorias y anécdotas una y otra vez. Haber posado para el juego de espejos fue interpretado como un gesto vanguardista que marcaba la modernidad constante y la personalidad única de Mansilla²²⁷.

La anotación manuscrita en la copia del AGN (aunque probablemente extemporánea a la toma de la fotografía) empieza, sin embargo, a socavar la idea de la originalidad máxima de la toma. Desde los comienzos de la fotografía el gusto por generar “imágenes imposibles” fue preocupación de profesionales y aficionados. La

²²⁵ La fecha en que fue realizado el estudio fotográfico no ha podido precisarse del todo. Tomamos la que indica Andrea Cuarterolo, 1898, por la información que consigna haber recibido de Luis Priamo, quien ha organizado gran parte del material de los archivos del AGN. Lanuza dice que “El mismo año de *Retratos y Recuerdos*, Lucio Mansilla se hizo sacar varios retratos en la célebre fotografía Witcomb, de Buenos Aires. El más pintoresco de todos era una fotografía múltiple [...]” (Lanuza 1965:72). Luego, en la indicación de imagen, figura “Foto Witcomb, 1907”, pero tal vez se trata de la fecha de impresión de una copia en particular. La copia a la que tuvimos acceso en el AGN tenía la indicación 1903.

²²⁶ Abel Alexander, director de la fototeca de la Biblioteca Nacional Argentina, reitera esta información (en comunicación personal) respecto del estudio Witcomb como la casa responsable del juego de fotografías. Andrea Cuarterolo confirma que, aunque ninguna de las fotografías está firmada, éstas se encuentran reproducidas, con su correspondiente número de negativo, en los álbumes de muestras de la empresa conservados (fuera de consulta) en el Archivo General de la Nación (Cuarterolo 2013:73)

²²⁷ Tal vez la selección de fotos y el abordaje que eligió José Luis Lanuza para la colección *Genio y Figura*, de Eudeba, haya colaborado en este sentido. Sin embargo, las indicaciones de fechas y procedencias de los retratos que son utilizados en este libro no son siempre certeras. Por ejemplo, el retrato de cuerpo entero que aparece en la carta de visita realizada en el estudio Mulnier, en París, posiblemente en 1897, es consignada como “otra foto de Witcomb”; la fotografía de la línea de frontera es indicada como de 1872 mientras que en el AGN figura como de 1870 (año en que realizó la excursión al territorio ranquel). La serie de multifotografías dice 1907 pero en el AGN tiene la indicación de 1903.

composición de una figura enfrentada a sí misma es una imagen que puede rastrearse en los primeros experimentos de la fotografía a mediados del siglo XIX. Generalmente se lograba con la técnica de la exposición múltiple en diferentes partes de la misma placa fotográfica. La posibilidad de generar cinco o más retratos simultáneamente tenía una fórmula mucho más simple: disponer al retratado frente a dos espejos colocados en distintos ángulos, en general de 72 grados.



Multifotografía (L.H. Doremus, *Photographic Times*, 1/6/1894, citada en Reichstein 2007)

Si bien no se han realizado estudios específicos sobre multifotografía en Argentina, sí podemos constatar el uso de la técnica, al menos desde 1893 en Estados Unidos, Canadá y Europa. La información sobre técnicas y trucos circulaba fluidamente hacia fines del siglo XIX en publicaciones especializadas en ciencia y en fotografía. Podemos suponer que el estudio Witcomb —pero también otros fotógrafos de la ciudad— estuvieran al tanto de la utilización del juego de espejos gracias a esas publicaciones desde tiempo antes de las tomas de Mansilla. De hecho, un artículo sobre la “multifotografía” apareció en el periódico norteamericano *The Popular Science News* con una descripción del procedimiento y un grabado realizado a partir de una de estas imágenes. Se sugería su potencialidad artística así como la utilidad en la identificación de criminales.

El mismo año se reproducía el artículo en una publicación especializada en París, *La Science illustreé*, y, un año después, en 1894, la revista norteamericana *Photographic Times* publicaba una multifotografía sin ninguna aclaración y en la que la línea de unión de los espejos había sido borrada con un procedimiento de retoque.²²⁸

²²⁸ Ese mismo año, el 6 de octubre, el *Scientific American* describía el procedimiento nuevamente en breves párrafos y con diagramas que mostraban la disposición de los espejos, la cámara y el sujeto a retratar. Dos semanas después se reprodujo ese artículo entero en Inglaterra y en noviembre en Canadá. En 1895 ya aparecían chistes respecto del truco en un periódico en Filadelfia, aduciendo que la técnica podría habersele ocurrido a cualquier “viajero de ascensor”. Siguió usándose hasta la década del

La persona retratada estaba posando de espaldas: el mismo efecto sugestivo que también se usaría para retratar a Mansilla en una de las fotos de la serie del estudio Witcomb. Esta se convertiría en la pose más común para las multifotografías que, aunque nunca masivamente, sí se utilizarán con frecuencia en los estudios comerciales, ofreciéndose más que nada como propuesta para tarjetas postales.

Andrea Cuarterolo incluye la multifotografía, junto con la exposición doble y múltiple, entre las técnicas que lograban transmitir en una imagen única la sensación de movimiento. Menciona la popularidad, en Europa y Estados Unidos, de estos procedimientos en general –sin detenerse en la multifotografía– y adjudica al deseo por emular modas extranjeras la demanda local de las élites hacia los retratistas.

Sea cual fuere el proceso utilizado, todos estos retratos coincidían en su voluntad por transmitir mensajes más variados y complejos que los del retrato de estudio tradicional. En estas imágenes el individuo inmortalizado por la “fotografía monumento” con poses estoicas y escenografías teatrales descendía finalmente de su inerte pedestal y se liberaba de los rígidos límites de la representación, ingresando de manera simbólica al mundo del espectador. (Cuarterolo 2013:75)

Mansilla alterna con sutileza, en su escritura, las dos posiciones que Cuarterolo describe para como pasaje del retrato consagradorio a los retratos más informales. Se aleja y se acerca a los espectadores en la construcción de sus frases, la descripción de su cuerpo y las anécdotas narradas. Genera el entendimiento y la ilusión de comunidad pero sostiene las jerarquías (institucionales, de clase, de edad) en los mismos textos. La oscilación, tensión o superposición entre lo público y lo privado –constitutiva de su escritura–, así como las distancias y proximidades entre el yo y su interlocutor, acercan los retratos fotográficos a la dimensión verbal de sus representaciones.

Para el momento en que fueron realizadas las imágenes de Mansilla que conocemos es muy probable que la técnica estuviese extendida por Latinoamérica y que tanto Mansilla como cualquiera de sus amigos, o los fotógrafos que ofrecían sus servicios en Buenos Aires, hubiesen visto postales con este recurso, tanto en Europa como en América. Hacia comienzo de siglo, el estudio Witcomb ya utilizaba la técnica, tal como puede observarse en los álbumes de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados que permanecen en el AGN. En el Álbum 32, página 14, bajo el título "fantasía galería Witcomb" puede verse la imagen de un niño posando en un dispositivo

‘30 del siglo XX pero para ese momento se lo consideraba un procedimiento comercial de poco valor artístico por su simpleza (Reichstein 2007). Sin embargo, algunos experimentos del surrealismo cuestionan esta asociación entre simpleza y valor estético negativo para las fotos con juego de espejos.

de espejos que lo cuadruplica.²²⁹ Unos pocos años después, hacia la primera década del siglo XX, se utilizan postales con retratos multifotográficos en Argentina, al menos en Buenos Aires y en Mar del Plata. El estudio del fotógrafo Florencio Bixio (F. Bixio y cia., B. de Yrigoyen 103) realizaba estos retratos con el truco de los espejos.

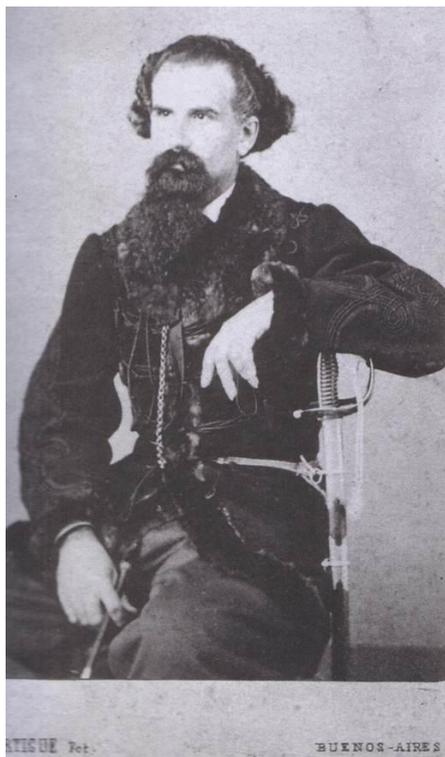


Postales argentinas con retratos multifotográficos 1910-1920. (izq.: Postal con sello ARTURA, escrito en el frente “Mar del Plata / 20 Febrero de / 1917”, Collection Heinz-Werner Lawo. Derecha: F. Bixio y Cia, Postal con sello ARTURA, s/f, Collection Heinz-Werner Lawo)

Más retratos

En las fotografías que le tomaron, a Mansilla, Artigue (1865, Colección Martínez Zuviría, albúmina 9 x 6 cm., es una tarjeta de visita) y Christiano Junior (1875, AGN, albúmina, 9 x 6 cm.) la composición presenta un armado más clásico. En el primer caso, las prendas que visten al personaje son las militares –chaqueta labrada y con borde de piel, bastón en la mano izquierda y el brazo derecho apoyado en un sable–; tiene cadena de oro, barba y bigotes largos cortados en V. Es el soldado de la guerra del Paraguay connotado en sus objetos. Eso sí, un soldado adinerado, un oficial que acicalado cuidadosamente concurre al estudio y no se viste con uniforme al estilo francés (chaqueta corta con botones metálicos y charreteras, pantalones ajustados), como solían hacerlo los militares argentinos, sino que elige un abrigo a media pierna, de mangas abultadas y decorado, sin gorro, cosa bastante particular en un retrato de militar.

²²⁹ En esta imagen puede verse el dispositivo de espejos y el niño adentro, sin el efecto del borrado de la unión de espejos y esfumado que puede observarse en multifotografías posteriores. La fotografía del niño es de 1900 aproximadamente.



carta de visita, realizada por Artigue, ca. 1865. (Colección Prudencio Martínez Zuviría)

Laura Malosetti Costa (2007) analiza esta foto de Artigue y su reminiscencia de un retrato de César Borgia pintado por el Bronzino. La posición del cuerpo y el efecto de las mangas oscuras permiten observar cierta semejanza que es sugerida, además, por la definición que Schiaffino, en su historia de la pintura y la escultura en Buenos Aires, brinda de Mansilla, a quien considera un hombre comparable con Borgia, debido al uso de la capa colorada, de las boinas y, en general, al consenso público respecto del escritor como un hombre bello.

En Lucio Mansilla la naturaleza y la cuna derramaron sus dones a porfía. Hijo predilecto de Misia Agustina, la mujer más linda de su tiempo, al decir de unitarios y federales (...), unía la hermosura corporal a la gracia verbal, a la distinción intelectual. Mimado por unos y por otros, tuvo veleidades narcisistas, forzando a veces la nota personal decorativa. (Schiaffino 1933: 313-314, citado en Malosetti Costa 2007:74)

Sin embargo, el retrato tomado por Christiano Junior a Lucio V., cuando éste tiene cuarenta y cuatro años parece desmentir en parte ese forzamiento. La mirada elude al fotógrafo pero el cuerpo, casi ausente, evita la pose. Vemos la cabeza y el pecho, sin siquiera llegar a los hombros. El poncho cubre casi toda la chaqueta, también militar. La cámara, tal como han planteado varios historiadores, empieza a dejar el plano general para ir acercándose cada vez más al primer plano del rostro. La austeridad de esta foto puede relacionarse con el rol castrense que intenta exhibir y no necesariamente concuerda con ese gusto por el exceso que parece sugerir Schiaffino.



Albúmina 9 x 6 cm, realizada por Christiano Junior, 1875. (caja 888, sobre 5, AGN)

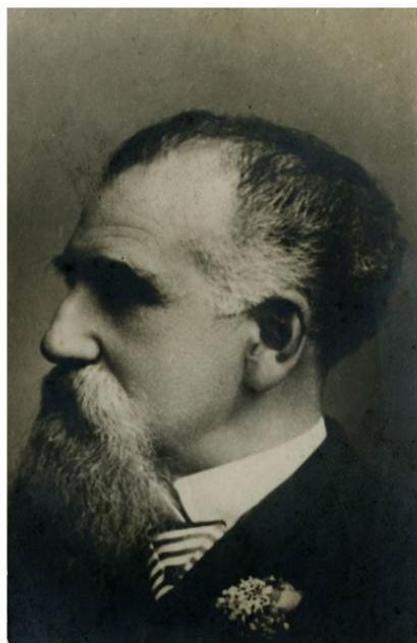
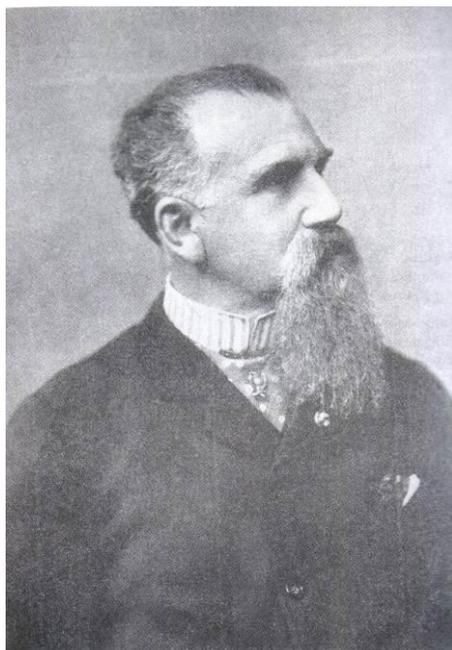
Recordemos que el retrato es, en primer lugar, un género pictórico. Y que sostiene un sistema de convenciones que va cambiando muy gradualmente con el tiempo. Burke subraya la condición simbólica del retrato, lograda a través de las poses y los gestos, así como de los accesorios utilizados o dispuestos junto a los retratados. Estos usos, provenientes de la pintura, se mantuvieron en el retrato fotográfico de estudio. Los elementos que aparecen en un retrato (incluyendo los atuendos) refuerzan la autorrepresentación del retratado y pueden hacer referencia a papeles sociales específicos. En ese sentido asumen un carácter convencional y simbólico. Por eso, capa, poncho y uniforme connotan un perfil público e institucional determinado de Mansilla.

Es de suponer también, sobre todo en los retratos realizados antes de 1900, que los modelos aparecieran mostrando la mejor actitud imaginable, en el sentido de que adoptaban unas posturas más elegantes de lo habitual o de que querían ser representados de esa forma. Así, pues, el retrato no es tanto el equivalente pictórico de la ‘candidez de la cámara’ cuanto una muestra [...] de ‘la representación del yo’ [...]. (Burke 2001:31)

La nota personal decorativa podría verse con más precisión a la fotografía que presumiblemente realizó también Christiano Junior y que está incluida en uno de los álbumes de “notables” que del estudio Witcomb pasaron al Archivo General de la Nación. En este retrato la imagen está retocada y el rostro se escinde del fondo, la cabeza girada en un perfil posado está rodeada por la capa (podría ser incluso un poncho) y el sombrero que generan un movimiento de circularidad, como ondulados por

el viento (aunque es evidente la artificiosidad del recurso).²³⁰ La posición de los elementos y la intensidad de los pliegues de la ropa, seguramente conseguida por una modificación pintada sobre el negativo, componen una figura dinámica, estetizada, que llama la atención por su belleza.

Observando otros retratos de *notables* en el mismo álbum, o la fotografía oficial para ser utilizada en el Congreso de la nación que años después se tomara Mansilla en el mismo estudio Witcomb, es evidente que la composición con la tela en movimiento rodeando el rostro es muy particular.



Lucio V. Mansilla presidente de la Cámara de Diputados, 1890. (Witcomb, álbum 45 del parlamento, AGN)

Pero también es cierto que la Casa Witcomb ofrecía no solo una constante actualización de técnicas y procedimientos (para ganar clientes en un contexto de creciente competencia) sino que contaba con operarios y artistas de muy buen nivel que le otorgaron renombre por su estilo de trabajo. En 1893 se publicaba un artículo titulado “Reportajes artísticos. Chez Witcomb, La fotografía en Buenos Aires” que reconocía que

entre la gente que impone la moda y que con sus preferencias lo mismo acredita la forma de un traje que consagra la fama de un industrial, ese establecimiento es muy conocido, tan conocido por lo menos como el taller maravilloso de Mousion, donde *se arman cabezas*. (Reporter (seud.), *El Nacional*, 21/6/1893, citado en Artundo 2000:17)

²³⁰ Se trata de la imagen incluida en el Álbum de notables n°2 del estudio Witcomb, con número de negativo 635, AGN, de la que no tenemos copia digital.

El estudio construye modas y estar a la moda es pasar por Witcomb. La casa ofrecía, además de sus servicios de tomas fotográficas, la confección de lujosos marcos en su propia carpintería y un departamento de pintura en el que los artistas colaboraban con los fotógrafos en la “iluminación” y demás intervenciones sobre las imágenes. Los pintores que trabajaban las fotografías otorgaban esbeltas cinturas a las damas que lo necesitaran, así como acentuaban los rasgos, marcaban las sombras o la mirada, mejoraban y coloreaban los distintos retratos. Fotografía y arte plástico estaban íntimamente unidos desde el comienzo del estudio que más tarde se convertiría en una de las galerías de arte más famosas de Buenos Aires, aunque ya a fines del siglo XIX se realizaron exposiciones en su local (Artundo 2000). Las imágenes que hoy nos sorprenden como audaces y plásticamente complejas, y que podríamos asociar a la personalidad del retratado, a esa “nota personal con veleidades narcisistas”, ¿son en realidad elección de éste? Motivados por esa relación de semejanza que señalábamos antes, entre representación y sujeto representado, tendemos a leer la pose y el gesto como una marca de identidad. Lo importante es reconocer que esa identidad no es efecto único de la expresión de una subjetividad, y que la subjetividad está trazada social y colectivamente por más de un individuo.

Qué vemos en lo que vemos

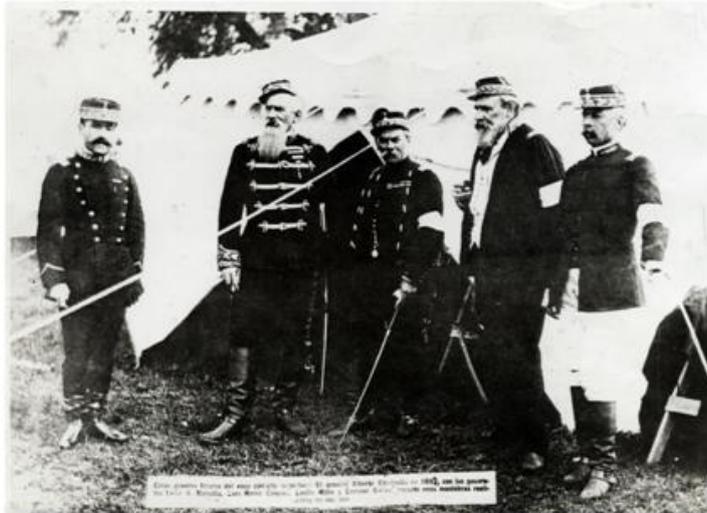
Si la fotografía vehiculiza no solo una cierta subjetividad sino que funciona como testimonio de la cultura material, sería bueno restituir los contextos de uso de las fotografías que observamos. Exceptuando las fotos oficiales (del parlamento y del ejército), muchas de las copias que se conservan en los archivos (AGN, MHN, Museo Sarmiento y otros) fueron usadas para ser publicadas en la prensa tiempo después de haber sido realizadas y provienen del archivo *Caras y Caretas*. Un conjunto de fotografías obtenidas en Buenos Aires en 1903 en ocasión de una visita de Mansilla – que vivía en París– (en un hotel y en el barco con el que volvería a Europa) probablemente hayan sido tomadas por fotógrafos de la revista pero también hay imágenes que provienen del archivo *Caras y Caretas* que son anteriores a la existencia de la revista. No hay registro de las vías de conformación de ese archivo: es probable que algunos estudios cedieran imágenes de personajes públicos, o que la revista las comprara, para ilustrar notas escritas, y luego se conservaron como material disponible en la redacción, sin indicación de autoría o estudio productor.



Mansilla y esposa abordando el buque Thames, 1903. (caja 888, sobre 5, AGN)

Las cartas de visita o los *cabotines* habrán circulado entre las amistades y contactos sociales y políticos de Mansilla a un lado y otro del océano. Habrán sido incorporadas a álbumes como *souvenir* de la presencia del invitado y para dejar constancia de su paso por distintos salones y gabinetes. Dónde están ahora, si es que se conservan, no lo sabemos, pero podemos suponer que varias son parte de colecciones privadas o de editoriales. Dado que Mansilla viajó, vivió y se fotografió en Europa y en Buenos Aires podría haber fotos suyas desparramadas en ambos continentes.

Con respecto a las fotografías institucionales, conocemos otra foto en la que posa con uniforme militar frente a una carpa en maniobras del ejército, en 1893; está junto a Alberto Capdevila, Luis María Campos, Emilio Mitre y Enrique Godoy. En esta imagen, junto a sus colegas (no subordinados), a diferencia de aquella de 1870, Mansilla no lleva la capa. Viste la misma chaqueta con broches dorados y pasamanería bordada que tiene puesta en un bello perfil realizado en estudio que también es muy conocido y que integra el álbum de “iconográficos” del AGN.



“Cinco grandes figuras del viejo ejército argentino. El general Alberto Capdevila en 1893 junto a los generales Lucio V., Mansilla, Luis María Campos, Emilio Mitre y Enrique Godoy durante unas maniobras realizadas en ese año”, 1893. (Foto AGN, *Álbum de notables II*, p. 17)

La serie de fotos en el hotel y caminado por la ciudad, que mencionamos como parte del archivo *Caras y Caretas*, fueron publicadas en un artículo de 1903 en el que se reportaba a Mansilla en una visita a Buenos Aires. Las imágenes figuran con bajadas que “interpretan” la actividad del escritor y que no tienen por qué coincidir con la situación verídica en la que fueron producidas.



Mansilla de espaldas paseando por Buenos Aires, 1903. (caja 888, sobre 5, archivo *Caras y Caretas*, AGN)

Con en el correr del siglo XX, diversas ediciones fueron reutilizando estas y otras imágenes del escritor. Varias copias fueron sustraídas del archivo y nunca devueltas. Copias de copias han continuado circulando hasta la era digital. Han acompañado notas, biografías y nuevas publicaciones de la literatura de Mansilla.

Cada edición recorta y elige, y es muy poco habitual que la mención a la procedencia de la imagen sea certera. La historia de los retratos va mutando y vamos perdiendo el rastro de su ubicación inicial.

Consideremos una imagen como ejemplo: el retrato de julio de 1864, “antes de partir a la Guerra del Paraguay” (tal como se lee en una leyenda manuscrita al dorso de la copia que queda en el AGN) y que presumiblemente tomara Christiano Junior. Al observar la reproducción de esta imagen hoy en una revista especializada, llama la atención la larga capa, el cuerpo recostado levemente en una mesita, y la “corona” con la que está posando. Sin embargo, al estudiar la copia que aún permanece en el AGN vemos que la supuesta corona está dibujada con azul y que la imagen tiene las marcas de corte para una antigua publicación (no sabemos dónde habrá sido utilizada originalmente). La corona puede ser solo un dibujo o tratarse de un extraño gorro militar. En el libro de Lanuza, cien años después de haberse producido originalmente el retrato, la imagen no muestra ninguna marca y el comentario del autor se refiere al accesorio en términos de un gorro como de cosaco.



“El General Mansilla antes de partir a la Guerra del Paraguay”, ca. 1864. (realizada Freitas Henriquez Junior, caja 888, sobre 5, AGN)

¿Por qué vimos, entonces, una corona en su cabeza cuando en realidad se trata de un gorro de tela? Volvamos a pensar en la orientación que nos proporciona el propio Mansilla en su escritura. No es difícil relacionar esta representación con las fantasías de sueños imperiales “de Lucius Imperator, emperador de los *Ranqueles*” en *Una*

excursión a los indios ranqueles en 1870. La imagen fue reutilizada, mucho después del momento en que fue tomada, (por las posibilidades técnicas de impresión de fotos en la prensa, tiene que ser en la década de 1880 o posterior) cuando el texto de la excursión a los ranqueles ya era muy conocido y la autofiguración de Mansilla como un extravagante *causeur* podría estar ya impregnando la decisión de quien hubiese retocado la imagen. O quizás fue pintada para simular un turbante o aumentar las sombras y, simplemente, fue nuestra lectura la que trajo a colación a ese “Lucius Imperator” que evocarían los sueños ranquelinos de Mansilla recién algunos años después de la guerra del Paraguay y de la toma de esta fotografía.

Las versiones distintas del mismo retrato refuerzan la incertidumbre del observador y de nuestra percepción respecto de aquello que está presente en la imagen. Los diversos métodos técnicos de reproducción, las copias y los errores acumulados – junto con el paso del tiempo– en la asignación de autoría, fechas y lugares nos invitan a caminar a tientas en el disperso universo de retratos del coronel Mansilla.

Al observar el daguerrotipo que mencionábamos al comienzo, Paola Cortés Rocca ha señalado el gesto del retratado como la marca de una “utopía de la distinción absoluta”: una modalidad de la distinción radical de un sujeto que exhibe su peculiaridad, más allá de la diferencia habitual, esperable para su colocación de clase.²³¹ En su lectura, coincidente con otras anteriores, esa diferencia es la que marca la identidad del escritor y lo caracteriza. Este Mansilla, reproducido en muchas ocasiones, corroboraba la noción que ya teníamos sus lectores respecto de una subjetividad orgullosa. Sin embargo, como hemos consignado, recientemente fue puesta en duda la identidad del retratado. La familia alega que no se trataría de Lucio Victorio sino de su primo hermano León Ortiz de Rozas, que para entonces tendría 24 años y que moriría muy joven (a los treinta y pico).²³² Si efectivamente se trata de un Lucio de veintisiete años o de su primo un poco más joven, León, no hay forma de saberlo. Observamos con detenimiento los muchos retratos y hay coincidencias, sí, pero también diferencias.

²³¹ En contraposición con este retrato, Cortés Rocca analiza uno de los primeros daguerrotipos argentinos que se ha conservado, tomado en 1845 por Berger al gobernador de Salta, Miguel Otero: “la distinción del gobernador consiste precisamente, en su identificación con una entidad grupal; la clase política y social a la que pertenece [...]. El retrato de Lucio V. Mansilla invierte puntualmente la escena anterior y trama otras relaciones. [...]. Aquí el retratado posa con displicente naturalidad, su victoria frente a la máquina” (Cortés-Rocca 1998: 43- 56).

²³² En 1935 la foto fue publicada en la revista *Atlántida* con el nombre de León. Algunos familiares aseguran que sería esa la identidad correcta. En el Museo Histórico figuraba como “Mansilla” y esto podría haber ocasionado la equivocación. En realidad ninguno de los investigadores y especialistas pudo definir fehacientemente de quién se trata. Para más detalles sobre esta asignación dudosa, consultar la edición 2009 del libro de Fundación Antorchas sobre los primeros daguerrotipos.

Parece verse una cadena de metal brillante en el pecho. Por lo demás, solo el sombrero ladeado hacia la izquierda llama la atención. Tal vez algún rasgo de la nariz, más recta en este daguerrotipo que en los otros retratos, pueda dar una clave pero no es un dato certero. Ni el soporte ni la conservación del daguerrotipo pueden asegurar que no se trate de un efecto del paso del tiempo en el objeto, o de un cambio de luz en la toma o una impresión errónea de nuestra mirada. Los historiadores no han podido definir de quién se trata y la nueva edición del volumen sobre daguerrotipos que sirve de catálogo a la colección del Museo Histórico presenta la ambigüedad y mantiene la duda.

Dice Le Breton (2010), refiriéndose a la máscara, que cambiar de rostro es cambiar de existencia, librarse o tomar una distancia provisoria del sentimiento de identidad. Ahora, cuando nosotros atribuimos erróneamente una foto, ¿cambiamos la identidad? ¿Se trata, entonces, de otro Mansilla? ¿O de otra forma de mirarlo? Tal vez en el caso de este autor que construye su imagen como impostura no sea tan importante la veracidad documental del retrato sino lo que la interpretación encuentra en su observación. Lo que la crítica adjudica al rostro de Mansilla no está impreso en el daguerrotipo sino en el efecto-rostro que Lucio V. cultivó en su escritura posterior y también en los retratos multifotográficos. Ciento cincuenta años después somos los lectores y observadores anacrónicos quienes leemos todos esos momentos como una unidad, como un solo texto. La marca que se repite, como una firma, adquiere significado en esa textualidad. Es en el contexto de su literatura donde observamos esos rostros y esos cuerpos y les otorgamos sentido.

Mansilla retratista

La representación de lo subjetivo cobra fuerza material en una cultura visual consolidada no solo en las imágenes visuales sino en sus evocaciones escritas. La representación de imágenes en los textos como un modo de la identificación, clasificación y categorización de los cuerpos será también una dimensión a tener en cuenta cuando pensamos los límites del retrato como género verbal. En *Retratos y recuerdos*, libro publicado por Mansilla en 1894, donde recopila una serie de textos previamente editados por entregas en *El Diario* durante ese mismo año, el autor construye un conjunto de semblanzas biográficas sobre personajes que considera relevantes de la historia política argentina. La selección de figuras está sostenida (salvo algunas excepciones) en la evocación de su propia experiencia en el período posterior a Caseros y en su declarada intención de retratar a “los hombres liberales del Paraná,

capital de la Confederación, versus los caudillos que mantienen a las provincias en el letargo”. En el cruce autobiográfico e histórico que el posicionamiento íntimo y público de Mansilla exhibe en sus textos, los órdenes familiar y político se superponen. Esta superposición no es nueva ni sorprendente para la escritura de Mansilla. Sin embargo, en este libro, la pregunta que en 1870 se formulaba como “¿Porque al fin, ese mozo, quién es?”, deja lugar a la pregunta por otros personajes, compañeros, colegas, aliados u opositores, desplazando la colocación del *yo*, aunque próximo, hacia un punto de vista observador respaldado en la experiencia vivida. En estas viñetas biográficas, el relato de los otros ocupa la mayor parte, y la distinción extravagante del *yo*, a la que sus lectores estaban habituados, está puesta siempre en función de resaltar otra figura que no es Mansilla.

La publicación del libro incluye, como era de esperar, una dedicatoria. En este caso, el lector privilegiado es Roca. La ratificación de pertenencia a un grupo que se legitima a sí mismo en la solidaridad y exhibición de los vínculos político-afectivos es evidente. No obstante, las nociones de “verdad histórica” y “retrato” puestas en juego en la escritura efectiva de las semblanzas biográficas difiere de los mandatos programáticos que Roca exhibe en la carta prólogo que acompaña, como retribución de favores, la publicación.

Podríamos especular que la ya conocida teoría de David Viñas sobre el vínculo especular entre autor y auditorio, según la cual –entre otras características– el circuito efectivo de lectores se superpone con el sistema de dedicatorias declina con más fuerza en este proyecto. ¿Para qué habría de contar, Mansilla, lo que todos sus amigos ya conocen? Y, aún más, si la respuesta a esto es la autovaloración, ¿para qué incluir el pasado de la Confederación y a sujetos no necesariamente aceptados por sus contemporáneos? ¿Para qué lectores está escribiendo? ¿Qué posición asume Mansilla y qué podemos observar en su escritura sobre el funcionamiento interno de un campo que ya presenta formas autonómicas? ¿Podría conjeturarse que no se trata solo del *causeur* que divierte, sino de un letrado que se propone contar la historia nacional para aleccionar a los jóvenes?

Es extraño pensar a Mansilla como un publicista programático porque su escritura no reviste esa pretensión ni cultiva el género del panfleto político, aun en los casos en que se explaya sobre cuestiones políticas e históricas. Este proyecto de *Retratos y recuerdos* responde a un plan distinto al de las *causeries* de los jueves. Los retratos son definidos por la colocación institucional de sus retratados, en un gesto

inverso a la búsqueda de distinción singular de sus retratos fotográficos. Ya no basta la diferencia esperable de la capa, el ambiente legitimador del escritorio, los galones brillantes del saco, el toque vanidoso del sombrero: aquí el espacio privilegiado (y que da sentido) para incluir a los personajes en esta “galería de celebridades argentinas” (2005:89) es el parlamento y el foro público.

En la carta-prólogo, Roca despliega su agradecimiento y sus convicciones acerca de la importancia del trazado de estas pequeñas biografías. Presenta la idea de la construcción de verdades en la escritura como búsqueda de una esencia, sin importar la imagen defectuosa que pudiera haber tenido el “original”. Es la desaparición del referente la que permite una corrección meditada y útil. Como en el retrato fotográfico, la representación ocupa el lugar del sujeto y lo reemplaza. Aludiendo simultáneamente a la verdad y a la utilidad, Roca defiende el trabajo del escritor biógrafo como una forma de pulir las imperfecciones del natural. Hay un deseo de grabar una silueta de cada figura, brindar un registro que deje su rastro en la temporalidad y en la subjetividad de los lectores. En una de las expresiones que utiliza Roca para calificar el trabajo de Mansilla se refiere a los biografiados como sujetos a los que hay que poner sobre un pedestal. Hay que congelarlos y subirlos al medio de la plaza. En esos años también se configurará la nueva fisonomía de Buenos Aires y la colocación de gran parte de sus monumentos. Está en disputa aun cual será la galería de retratos oficiales.

Parece que nada ha escapado a su fina observación de artista (...) Ud. hace retratos, estudios psicológicos, y no biográficos ni historia; Ud. toma al hombre en sí, penetra hasta el fondo de su alma, lo pone a la luz y nos lo muestra en el destacado sobre un pedestal. (Julio A. Roca, “Carta-prólogo” en Mansilla 2005)

Roca acepta la autoridad del que atestigua por haber estado ahí, y valoriza la cualidad narradora de la voz. Al escritor se le puede perdonar que no haga historia, que se detenga en cuestiones nimias. Entonces, aquí aparece la finalidad, una especificidad de la escritura literaria o con cuidado artístico, no histórica ni biográfica, que deleita e instruye: atestiguar con maestría para seducir al público. No basta con haber presenciado sino que hay que tener capacidades retóricas para conmover. El tipo de personaje elegido para relatar también tiene algo que decir sobre el autor y la apuesta histórico-política que está realizando. Es su modo de contradecir el prólogo y discutir con Roca. Cuando el “querido amigo” lee la superación de la lucha intestina y del “efecto del dictador”, Mansilla está colocando en retratos-monumento a aquellos que formaron parte de un pasado denostado por la élite gobernante a la que siempre quiso pertenecer no siempre con buenos resultados.

Aun así, los retratos colocan a los personajes en un podio. Leída de este modo, la escritura esculpe imágenes perdurables. ¿Qué género es, en esta propuesta, el “retrato”? También el retrato fotográfico, podríamos aventurar, está construyendo el mismo efecto o, al menos, intenta “poner al sujeto a la luz” y encontrar aquello que lo señala como individuo, así como exhibir lo que lo incluye en un grupo de pertenencia social. Hay en *Retratos y recuerdos* una idea de naturaleza y psiquis coherente con ciertas creencias científicas del período, donde mostrar la imagen permite indagar en un ser interior que sería esencial a determinado hombre o tipo de hombre. Se trata de semblanzas que no requieren una explicación ni histórica ni contextual. Los hechos, los actos que ha realizado ese individuo, se presuponen consecuencia de estas características más que de sus circunstancias. El saber del retratista es fisognómico y, como tal, pretende conocer la interioridad emocional y la disposición concreta de sus retratados. La escritura abunda en detalles descriptivos que el observador hace concurrir en una característica individual. Así, en la semblanza de Santiago Dergui, Mansilla anota:

Tenía éste una cabeza que observada, según el sistema de Lavater, y siguiendo la serie normal de los diferentes grados específicos, que suben del animal al hombre, debía venir de alguna ave de garras, de pico fuerte. Era una cabeza algo esférica, asaz guarnecida de cabello fino, lacio, castaño obscuro, cano ya; de tez blanca, sanguínea, con lustre, casi adiposa, afeitada toda; de frente arqueada, sin surcos, poco deprimida en las sienas; con orejas pequeñas bien formadas; de nariz aguileña, poco protuberante, una nariz con gancho; de ojos rasgados oscuros, traslúcidos, somnolientos, unos ojos más miopes que présbitas, fatigados, que a veces bizqueaban y lagrimeaban; de boca característica, en la que estaba quizá todo el hombre, una boca de labios entrantes, ni abiertos ni cerrados, ni muy pequeños ni grandes, precisamente; una boca proporcionada, con una mueca permanente a la izquierda; de barba que no avanzaba ni sobresalía; por último una cabeza de ángulo facial abierto, de cuello grueso como engastado en los hombros, revelando el conjunto de los rasgos fisonómicos (que no se descomponían fácilmente, sino ante una seria contrariedad), un espíritu maduro y un carácter varonil, con más firmeza que prudencia y actividad. (Mansilla 2005:54-55)

La fisognomía, dice Le Breton, estudia el cuerpo pero sobre todo el rostro “para construir, en función de las normas observadas, una caracterología del hombre que permita asegurarse mejor de lo que es” (Le Breton 2010:18). El rostro se lee como cifra o espacio indicial de la personalidad y el espíritu. Esta dirección científicista, afecta al detalle, que Mansilla exhibe en su calidad de retratista, genera en varias ocasiones que el retrato-monumento no rodee al sujeto de un halo pulcro y luminoso, como pretendía Roca, sino que lo muestre en sus características negativas o en sus carencias. En la descripción de Cáceres, uno de “los hombres distinguidos del Paraná”, Mansilla señala que

[...] era un hombre pequeño, endeble, de cabeza voluminosa, bien acentuadas las protuberancias craneoscópicas, cabeza propia para un estudio frenológico, guarnecida de cabello castaño oscuro abundante, de ojos del mismo color, chicos, redondos más bien que ovalados, unos ojos rutilantes, lascivos [...]. El tinte de la cara [...], algo así entre lo pálido y lo vinoso [...].(Mansilla 2005:90-91)

Mansilla parece frustrar en varios momentos las pretendidas necesidades de Roca en función de su descripción realista. Sin embargo, la tensión entre biografía y autobiografía, digresión y plan escriturario, nos permite indagar en la posible caracterización de este autor ya no como un escritor orientado al entretenimiento, sino como un intelectual con su propio proyecto, en una pose distinta a las del juego extravagante, aun en la posible exhibición de ciertas fisuras en el interior del grupo dominante.²³³ La distancia entre los criterios legitimadores para elegir a sus retratados (siempre con pertenencias institucionales) y el exceso lúdico y de extrañamiento que elige (o al que se presta junto al fotógrafo) para la construcción de su identidad en sus propios retratos fotográficos abre una línea de análisis que no pretendemos agotar aquí: solo intentamos sugerirla para seguir pensando en el dandismo, la displicencia y sus opuestos en las actitudes autorales de Mansilla retratado y retratista.

²³³ Coincidimos, en términos generales, con la hipótesis de Viñas. Hay, sin embargo, particularidades no reductibles a una mera caracterización de clase. Mansilla declama su acercamiento a Roca y, a la vez, se distancia de éste, en su procedimiento de escritura, al dejar de lado el pedido de epicidad. Este desplazamiento puede leerse, tal vez, como forma de la fisura de un proyecto que ha tenido una crisis importante en el '90 y que en el '94 se enfrenta a un actor político incipiente pero en crecimiento: las nuevas clases medias urbanas. Mansilla asume su papel y narra para el proyecto liberal, en su propio estilo, intentando cubrir ests fisuras y afianzar las alianzas pero sin dejar de mostrar su propia ubicación diferencial, también en los testimonios históricos.



Último retrato que se conoce de Mansilla, 1910. (copia en papel, caja 888, sobre 5, AGN)

II. Fray Mocho: de la vigilancia a la ficción

De charlatán a vigilante

Difícilmente habrá alguien que no conozca en Buenos Aires a este espiritual muchacho, dueño de Fray Gerundio y uno de los más puros y honrados corazones que se alojan en el cuerpo de un entrerriano feo. Ha sido de todo –soldado de López Jordán, maestro normal, noticiero, autor de libros y finalmente ha fundado un diario, escrito en criollo [...] Últimamente ha sido nombrado Comisario de Pesquisas.
Sud-América, 15 de octubre de 1886

Después de abandonar por un tiempo la actividad de periodista, Álvarez se dedicó a un oficio diferente: en 1886 fue designado comisario de pesquisas de la Policía de la Capital. Como parte de su trabajo, y a pedido del jefe de policía, recopiló una serie de doscientos retratos de ladrones que habían sido detenidos entre 1880 y 1887. Su breve paso por la institución fue prolífico: además de la edición de las fotografías de los ladrones, participó en la comisión que legisló sobre las obligaciones e incidencia de la comisaría de pesquisas “que a la vez que determinase sus atribuciones propias, evitara los conflictos de jurisdicción que empezaban a suscitarse con las comisarías seccionales” (*Memoria del Ministerio del Interior* 1886) y fue el fundador de la División de Investigaciones de la Policía de la Capital.

La *Galería de ladrones de la capital (1880-1887)* está conformada por dos volúmenes que se distribuyeron en las comisarías de Buenos Aires. Suele haber un malentendido en relación con el título de este proyecto policial, designándolo como *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*²³⁴. En el prólogo a la reedición parcial de la obra que realizó la editorial Tantalia, Jerónimo Ledesma (2006) señaló, siguiendo a Barcia, la productividad de este error en términos teóricos, ya

²³⁴ En algunos casos, incluso, hay autores que refieren la existencia de dos libros distintos que Álvarez habría escrito para la policía el mismo año: *Galería de ladrones de la capital* y *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*. Creemos que la confusión en relación a cuántos libros escribió como comisario de pesquisas puede estar fundada, también, en el hecho de que la *Galería...* contara con un anexo, en el que Álvarez confecciona una lista alfabética de individuos, que en algunos casos, fue citada como un texto diferente. Lo que sí es evidente, frente a esta discusión de títulos, es que tratándose de un libro que no aparece registrado en las bibliotecas más consultadas (Nacional, del Congreso, del Maestro, de Filosofía y Letras) ni en el Archivo General de la Nación, es probable que la mayor parte de las veces figure como referencia de referencia y que, así, se haya extendido el malentendido. Probablemente la mención en las Obras completas, prologadas por F.J. Solero, que seguían lo sugerido por Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, sea fuente actual de la persistente confusión. Para ilustrar hasta dónde ha llegado el equívoco en relación con este período de escritor-policial, baste recordar que en un proyecto de ley (S.-3.374/05) presentado al Senado de la Nación, para declarar “bien cultural de dominio público la casa de Fray Mocho en Gualaguaychú”, figuran mencionados como dos libros distintos *Ladrones de Capital* y *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y su manera de robar*.

que la ficcionalización que acarrea la atribución errónea del título aproxima el volumen policial a la novela publicada diez años después: *Memorias de un vigilante*.²³⁵

Encontrarnos con esta colección de prontuarios y sus pequeñas descripciones esquemáticas nos provoca preguntarnos por el estatuto de su escritura, el alcance de la obra del autor y sus límites. ¿Es posible incluirlos en la obra de un escritor que trabajará como material de su literatura la experiencia autobiográfica? ¿Qué relaciones podemos encontrar entre la *Galería* y su ficción sobre el “Mundo lunfardo” de 1897? Y más aún: ¿es posible *convertir* este texto en una ficción? Álvarez describe así el trabajo que ha realizado:

Comprende unos doscientos ladrones retratados, desde 1880 a la fecha, por la Policía: cada retrato va acompañado de una descripción del individuo, de la enumeración de sus delitos; de las condenas que ha sufrido y de una ligera reseña de sus hábitos.

Se trata de textos performativos, “que han jugado un papel en esta vida real de la que hablan”. Una escritura que produce sujetos: en este caso delincuentes. Textos que tuvieron “una conexión con lo real de un modo inmediato, prescriben conductas, indican qué es lo que se debe hacer frente a ellos” (Foucault 1990:180,179).

La *Galería de ladrones*²³⁶ fue leída desde la historia de la policía y de las prácticas criminológicas de fin de siglo, como el primer prontuario –en realidad, una versión previa del prontuario que se elaboraría en 1905–; pero también, en la serie literaria, como una manifestación de la sensibilidad con que el cronista cumplió su escritura por encargo. Hasta hace pocos años, en los trabajos críticos que leen a Fray Mocho, *Galería de ladrones* suele ser vinculado con *Memorias de un vigilante*, en tanto anticipador de un tópico; o, en el mejor de los casos, como uno de los modos de su capacidad perceptiva, pero la pregunta fundamental que queda pendiente es qué tipo de escritura lo sustenta.²³⁷ ¿Habrá utilizado la misma habilidad imaginativa que desplegó

²³⁵ Si bien en esta edición, además de la introducción del autor, solo aparecen veintiséis de los doscientos ladrones, se ha mantenido el diseño de página original y la disposición de la información: fotografía en la página izquierda y datos en la página derecha, ordenados verticalmente; arriba el número de registro, y hacia abajo, apodos, descripción, entradas en la policía o en el servicio penitenciario; por último, las observaciones de Álvarez.

²³⁶ Citaremos, de acá en más, el título *Galería de ladrones de la capital (1880-1887)* abreviado como *Galería de ladrones*.

²³⁷ Hasta que Geraldine Rogers (2002) leyó el texto como la construcción de casos e identificaciones en relación con su forma institucional y, desde allí, en su vínculo con *Memorias de un vigilante*, las menciones de la *Galería de ladrones* solían resumirse en esas dos vertientes que mencionamos: anticipación o ejemplo de observación. Casi en la totalidad de los casos la obra no había sido leída. Marín, Romano y Barcia aportaron perspectivas más complejas en la lectura de *Galería* pero no se dedicaron a estudiarla en particular. En 2009, Rogers publicó una edición electrónica de la obra, en la que incluyó, además de un nuevo trabajo suyo, artículos de Mercedes García Ferrari y Sandra Szir.

en su inicio periodístico para componer esos relatos? ¿O la investidura institucional nos induce a leerla como escritura burocrática?

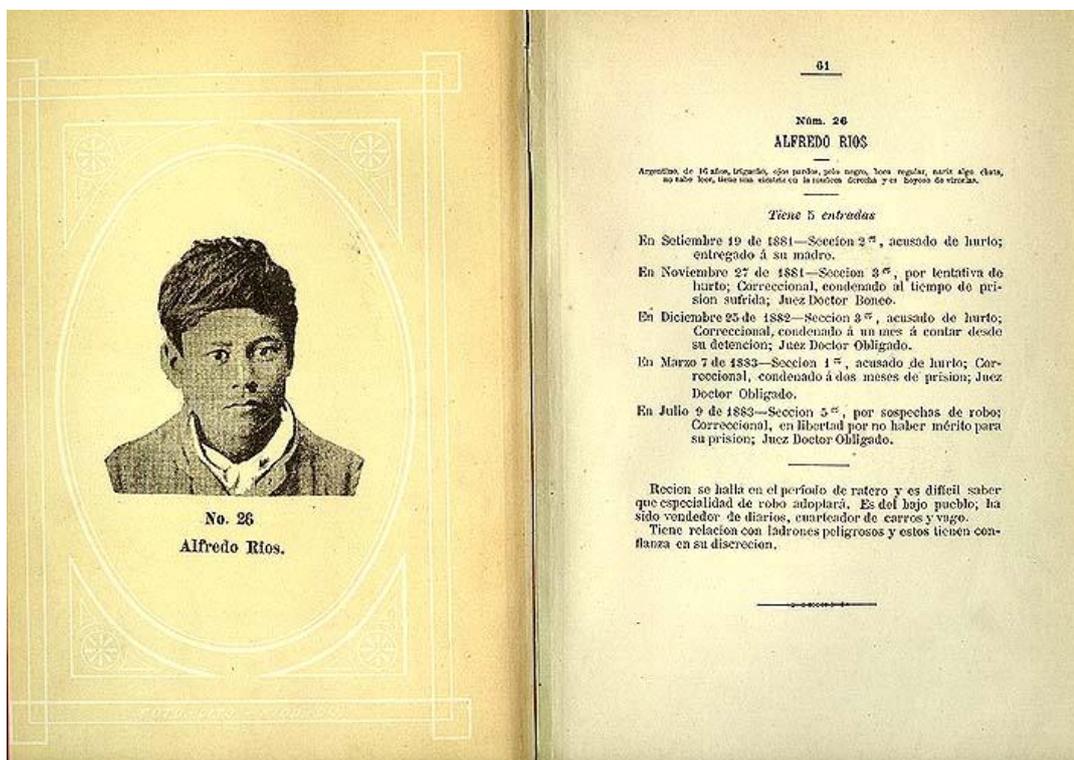
Durante la confección del libro, he hecho algunas observaciones respecto de los ladrones, que creo oportuno llevar a su conocimiento, en la seguridad de que V.S. si lo estima conveniente sabrá transformarlas en medidas útiles para la repartición que dirige. “Introducción-carta al Jefe de policía”, *Galería de Ladrones de la Capital*

En estas “observaciones”, el galerista toma una decisión acertada: utiliza la yuxtaposición de oraciones afirmativas en presente simple (salvo en el caso de que el ladrón retratado haya muerto²³⁸) generando un efecto de inmediatez, que se ve reforzado por la contigüidad con la imagen fotográfica. Repite, además, fórmulas que va combinando según cada caso. Por ejemplo: termina los párrafos con una conclusión general que adoptará básicamente dos formas: “Lleva una vida ordenada” o, por el contrario, “Lleva una vida disipada” (*desordenada, desarreglada y ociosa* son otras adjetivaciones del mismo sintagma). Si fuera esta segunda opción, aclarará si se trata de un sujeto “vicioso”, “bebedor”, “muy afecto a las casas de prostitución”, “dado al juego”. Este uso de la temporalidad, así como la modulación sentenciosa de las afirmaciones reiteradas, otorga un tono de verdad a las conclusiones de lectura de datos burocráticos, proponiendo cualidades que se continuarían en el tiempo, más allá de la intervención que hubiera tenido la justicia o la policía, incluso en los casos de ladrones absueltos de sus cargos. Lo escueto de las descripciones permite considerarlas microrrelatos, mínimos pero suficientes, para desarrollar un perfil de vida de esas personas.

Se trata, evidentemente, de una escritura oficial, inscripta en un aspecto de lo judicial, con marcas repetitivas y burocráticas; sin embargo, sería atinado observar también las particularidades *mixtas* del texto. Definir su caracterización genérica sirve para pensarlo como artefacto verbal, más allá de su función (o justamente por ella) en tanto instrumento de control. *Galería de Ladrones* es, en su totalidad, un enunciado complejo. No se trata sólo de un conjunto de viñetas, una colección de tipos o una serie de relatos sino de un *texto institucional*, como lo denominó Geraldine Rogers (2002), en el que los elementos verbales y no verbales (nombres, cifras, imagen y narración) funcionan ensamblados en la producción de sentido. Pero también nos estamos refiriendo al hecho de que un comisario, que es simultáneamente cronista policial, haya

²³⁸ Por ejemplo en la ficha correspondiente a Juan Suárez (número 160), fallecido el 2 de noviembre de 1886, escribe: “Era un pobre ratero que cuando más servía de instrumento a ladrones hábiles (...)”.

firmado con nombre y apellido este texto como su autor. Tal como ocurre en el caso de un manual escolar –también firmado–, se trata de una escritura que participa de una formación discursiva más amplia, vinculada con la institución que la contiene y le da origen. Tal vez haya que leerlo, entonces, desde las instituciones y los procesos de escritura, en paralelo.

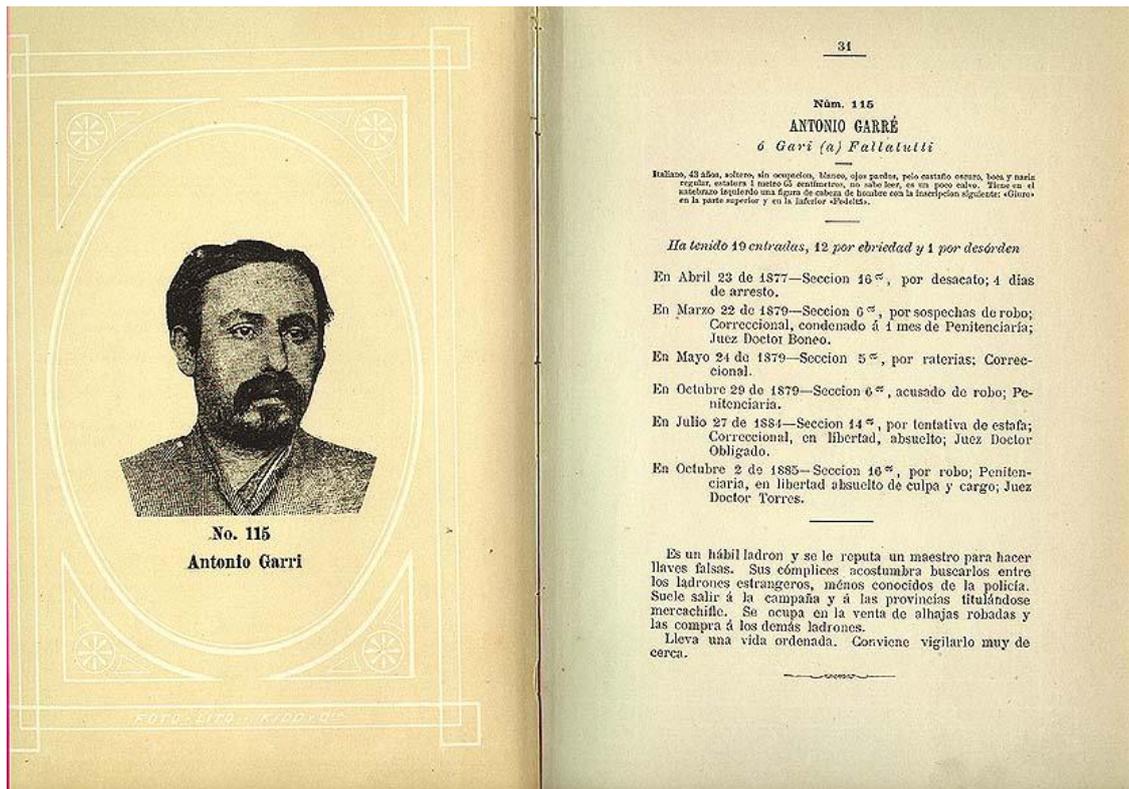


La definición de una subjetividad nacional requiere esclarecer rasgos característicos, imponer nuevas fronteras: rearmar la idea de lo ajeno para reconocer lo propio. Tal como plantea Benedict Anderson (2006) en *Comunidades imaginadas*, la idea de nación trasciende (aunque las involucra) las dimensiones de lo jurídico, lo territorial y lo coercitivo. La nación, en términos comunitarios, implicaría una vinculación imaginaria (simbólica, y por ende, cultural) de aquellos que se sienten partícipes de ese colectivo. La cuestión fundamental que diferenciará a unas comunidades de otras será la forma en la que se han imaginado a sí mismas a través de abstracciones simbólicas. Este proceso simbolizador, constituido en la mediación del lenguaje, configura conjuntos de creencias, valores y pautas de comportamientos.

El complejo de representaciones e imágenes que se irán consolidando como acervo tradicional selecciona subjetividades legitimadas y denostadas. Este proceso implicará jerarquizaciones discursivas que reorganizan prácticas y valoraciones. El estado puede, como sinécdoque de la nación, ser protagonista de la enunciación de estos discursos pero también la literatura interviene activamente en la instalación de nuevas

figuraciones. La definición respecto de qué es un delincuente y el registro de los sujetos que ingresan en esa categoría son dos elementos centrales en ese proceso de afianzamiento de la subjetividad nacional. En este caso, un mismo autor experimenta con enunciados formados en las discursividades diversas –aunque no necesariamente opuestas– del estado: lo periodístico y lo literario (si es que esta última distinción puede predicarse en este caso).

Mostrar al delincuente



El control que la mirada ejerce sobre los otros diseña espacios y discursos de vigilancia (Foucault 1975) pero la lógica del observador también construye las imágenes que un sujeto produce sobre sí mismo. La cercanía entre realismo y vigilancia (Miller 1988) manifiesta las conexiones que la forma estética y el efecto de lectura mantienen entre sí. Las nociones de caso y clasificación, así como las presentaciones clasificatorias de personajes y situaciones, que podríamos asimilar al naturalismo pero también al costumbrismo y a escrituras heterogéneas como la crónica, la viñeta urbana o la *causerie*, proponen un orden, en ocasiones tranquilizante, en otras confuso, que procesa la emergencia de las hablas y los personajes desconocidos.

Si la arquitectura fue fundamental en la concepción de ámbitos “en los que se apostó al diseño del poder disciplinador de la mirada” (Caimari 2004:43), los

dispositivos visuales en las comisarías (fotos pegadas en las paredes) y en las páginas de la *Galería* también funcionaron como un tipo de tecnología para el control. A diferencia de la utopía, no realizada, del diseño de Bentham; o de la ineficiencia del modelo celular de la Penitenciaría Nacional²³⁹, el humilde ordenamiento visual de recordación que implica el catálogo de ladrones permite no concentrar la vigilancia en un espacio determinado, sino en las características del individuo. Cambia el territorio en el que desplegar la mirada. La ciudad entera es ámbito propicio para vigilar a esos sujetos “libres” y “peligrosos”. La ilusión de control se efectiviza en la fuerza del registro de un nombre y un rostro para cada individuo. Por eso la galería necesita enumerar todos los seudónimos y alias de los delincuentes. La potencia del “disfraz nominal” es el peligro de pasar desapercibido o, peor aun, hacerse pasar por otro. Si “el DNI es la manera primaria que tiene el Estado de estabilizar lo que tiende a correrse de lugar, el modo de identificar a las personas en general, de individualizarlos” (E. Rodríguez 2008), la fotografía tiene esta característica ventajosa: permite extender la mirada de un vigilante a toda la policía en simultáneo. Esta extensión del espectro de vigilancia moviliza el poder de policía hacia fuera de la institución y sobre el mapa cotidiano de la ciudad, cumpliendo con lo que Álvarez planteaba en la introducción:

Luego debo también hacer notar a V.S. que los ladrones peligrosos que están retratados, son traídos muy rara vez a la Policía y que circulan por las calles con total libertad, no sucediendo lo mismo con esos infelices a quienes sus propios vicios los han inutilizado hasta para hacer la más pequeña ratería y que son los huéspedes más asiduos del Departamento: de aquí que los ladrones peligrosos sean los menos conocidos.

Aunque la tradición de la exhibición del castigo público como un espectáculo aleccionador había dejado lugar, a esta altura del siglo, a la pena que privaba de la libertad para reeducar al delincuente, la fotografía tiene la fuerza de la advertencia a los otros o brinda la tranquilidad de sentirse fuera de la sanción, se ejercen con la fotografía. Como propone Cortés Rocca:

Para un siglo que todo lo exhibe, para un siglo que no sólo todo lo muestra, sino que instaura una lógica de la visibilidad y el reconocimiento, la fotografía se erigirá como elemento privilegiado de las técnicas de identificación. El comisario Fray Mocho ideará una galería de imágenes de criminales célebres que integren el conjunto de conocimientos de la institución policial y que sirva, también, como alerta a la población civil. La imagen se tornará así, un trofeo que premia el accionar policial, una garantía de los aciertos de las concepciones higienistas y de las instituciones que las administran. (Cortés Rocca 2001:475-476)

²³⁹ Sobre el proyecto de la Penitenciaría ver el parágrafo “Dos panópticos argentinos”, capítulo I del libro citado de Lila Caimari.

La fotografía es una de las técnicas que necesariamente modificaron, para siempre, el modo de percibir lo real. En su relectura de la obra de Benjamín, Susan Buck-Morss sostiene que “la fotografía demuestra que el ‘ojo humano’ percibe de manera diferente al ‘crudo ojo inhumano’, al presentar a nuestra visión nuevos descubrimientos sobre la naturaleza” (Buck-Moors 1995:152). La fotografía y las instituciones policiales mantuvieron un proceso de desarrollo paralelo y el uso de la nueva técnica para identificar delincuentes ocurrió prácticamente desde su invención.

En Inglaterra, la policía empleaba fotógrafos civiles desde 1840 y en Francia se tomaban en 1841 daguerrotipos de criminales. Sin embargo, fue recién en 1854 en Lausanne, Suiza, cuando por primera vez estas fotografías comenzaron a circular en las comisarías, iniciándose así su empleo como herramienta de identificación. Al mismo tiempo que se organizaban y ampliaban las capacidades de la policía, sucesivas transformaciones técnicas abarataron la producción de imágenes. Este desarrollo simultáneo posibilitó una amplia aplicación de la fotografía como forma de identificar delincuentes. (García Ferrari 2009:7)

Esteban Rodríguez (2008), al estudiar la *Galería de ladrones* en su carácter institucional y penal, plantea que gracias al uso de la fotografía, la criminología pretendía anticiparse al delito instituyendo lo que los penalistas denominan “la lógica de la sospecha”. La criminología clásica utilizó dos sistemas de identificación criminal que, si bien en el momento de su formulación fueron postulados como opuestos –porque uno funciona como identificación previa y el otro como constatación posterior– lo cierto es que en la práctica resultaron ser complementarios. Estos sistemas son el antropométrico de Bertillon y el dactiloscópico de Vucetich (Rodríguez 2008).

La fotografía científica, que se implantaría recién en 1905 como método reglamentado para la policía de la capital, ya está esbozada en los retratos que conforman la *Galería de ladrones*. Tal como dijimos, texto e imagen proponen un solo enunciado. La ausencia de contexto visual alrededor del rostro –la fotografía aparece recortada contra el vacío, una cabeza que flota– será una de las marcas que asignan valor de absoluto a los datos enumerados al otro lado de la página. La voluntad de control del espacio urbano a través de la fotografía se manifestaba, también, de formas inesperadas. En el “Informe del Departamento de Policía”, del 4 de abril de 1888, incorporado en las *Memorias del Ministerio del Interior* de ese año, el jefe de policía (Arturo Capdevila) escribía:

La frecuencia con que se encuentran cadáveres en las vías públicas, o en parajes apartados, sin que se consiga en el momento datos que permitan su identificación, dio origen a una medida de la jefatura, por la cual desde algunos meses [1887] a esta parte,

todos los cadáveres de individuos cuya muerte natural no aparezca evidente, son retratados²⁴⁰

¿Voces oídas?

A diferencia de la escritura literaria posterior, donde el juego con las voces es explícito, habría una ausencia sonora significativa en la colección de retratos-prontuario. Un recopilador que ha observado y conoce, o pretende conocer, a los sujetos que describe, estructura un discurso aparentemente atemporal desde una perspectiva única y un punto de vista fijo. Estos otros acerca de los que se escribe, son nombrados en tanto “casos estudiados” (Rogers 2002). Imaginemos un comisario de pesquisas siguiendo “el hilo que permita adentrarse en los bajo fondos de la ciudad”, tal como propone el autor en su introducción. Podría leer el retrato número 135 del vasco-francés José Vázquez –que tuvo cuatro entradas, fue acusado de robo en 1884 y estuvo detenido en la Penitenciaría– para luego seguir buscando conexiones, tal vez en la misma galería, tal vez en las órdenes del día archivadas en los años mencionados, tal vez en los legajos del juez Aguirre que lo condenó. Podría encontrar una historia e imaginar otra. A la distancia, el recorrido tiende intensamente a lo casual.

Diego Galeano (2009) propone que esas “ligeras reseñas” con las que Álvarez describió a cada uno de los retratados “tenían bastante en común con la etnografía del arte de robar que [Benigno] Lugones había ensayado en sus folletines”.

El acopio de esos conocimientos se transforma con el paso del tiempo en un saber sobre los lunfardos que tiene mucha continuidad con el que había demostrado Lugones y con sus propias glosas en la galería fotográfica. Al igual que Lugones, aunque con un estilo más influido por la picaresca, despliega un amplio conocimiento acerca de los tipos de ladrones, los lugares que frecuentan, los métodos que usan, sus mujeres, sus cómplices y, desde luego, las palabras del lunfardo (Galeano 2009:107,109).

Con respecto a la criminología en auge en el período, Galeano argumenta que la posición divergente de Álvarez –que satirizaba en algún punto esas ideas– lo convirtió en un referente para los policías de la época. Porque preconizaba la observación directa,

²⁴⁰ Todo el informe de ese año 1887 indica la preocupación del jefe de policía y el ministro de interior por modernizar y darle procedimientos más formales a la institución, desde la instauración de una escuela para los nuevos vigilantes al pedido de elaboración de un reglamento propio, así como la creación de una comisión que determine las tareas específicas de los comisarios de pesquisas (cargo bajo el cual Álvarez había trabajado recopilando la información de los ladrones). También se reclama una ley de policía, ya que seguía en vigencia un reglamento de la provincia de Buenos Aires de 1868. En las memorias presentadas al ministerio en 1888, se hace referencia a la redacción de un proyecto de ley orgánica para el Departamento de Policía de la Capital, así como se incorporaron los municipios de Flores y Belgrano al territorio jurisdiccional. También testimonia el envío de una comisión a Francia a “estudiar la reglamentación del servicio médico de policía, y conjuntamente se preocupa por su régimen interno”. Se reclama, en ese mismo informe, la necesidad de la creación de una oficina antropométrica.

más cercana al policía de calle, al detective intuitivo y al neófito, cuestionando la patologización del delincuente. Buenos Aires motivaba un mundo de vicios pero no había ley genética o científica para demostrarlo, sino más bien funcionamientos de la vida social.

La idea de *criminografía* que maneja Diego Galeano nos resulta sumamente interesante para pensar las escrituras de Carrizo y Álvarez, en contraste con la criminología que presupone un estudio científico: “la criminografía puede usarse en un sentido a la vez más amplio y más preciso: grafías sobre crímenes” (2009:111). Estas grafías afectaron a la prensa, a la ciencia y a la institución policial por igual. En un texto como *Galería de ladrones de la Capital*, los “personajes” de los que se habla no ocupan espacio en el intercambio discursivo. De hecho, el diálogo como convención no está presente.²⁴¹ Se trata de una escritura ordenadora, jerárquica, que enumera datos y características sobre sujetos determinados. Esta particularidad es coherente con su cometido funcional: registrar una multiplicidad de hechos y alertar sobre la posibilidad de repetición. Por eso esta criminografía solo puede concebirse como respuesta a una enunciación ajena a lo impreso, que precede a la actuación del compilador.

En este caso, la institución que encarga la realización de la obra no se preocupará tanto por aquello que se dice sino por quién produce el enunciado observado, y en ese punto sí coincidirá con los discursos de la criminología positivista que transita “de la valoración de actos a la valoración de actores”, en la que los individuos “no actúan peligrosamente sino que son peligrosos” (Sozzo 2000).

En la *Galería*, las listas de años y rasgos personales, el modo de ordenarse contra el vacío circundante arman el marco aséptico que prioriza la información elegida como una revelación de verdad. Más abajo estará la narración, un poco más suelta, que el comisario Álvarez ofrece como cierre, como interpretación narrada de las notas burocráticas que corresponden a cada sujeto. Es en la ausencia y no en la proliferación como estos relatos de vida inquietan aun hoy en lectura. Y tal vez, allí, en ese silencio, en esa aparente fijación del retratado empieza el camino hacia la literatura. Foucault señalaba la intensidad de este tipo de escritura que en pequeños textos disciplinarios (en los registros del hospicio, la cárcel o el orfanato) pretendían describir la totalidad de

²⁴¹ Foucault era consciente de la limitación que implica leer acerca de sujetos que no toman la voz en el texto de la ley y la vigilancia. Sin embargo, la considera una característica inevitable de la referencia a las vidas de los oprimidos, como una barrera infranqueable para escuchar el lenguaje “que viene de otra parte o de abajo.” Pero a esta objeción responderá que es el choque mismo con el poder lo que constituye a esas voces oprimidas en objeto de su estudio: “el poder que ha acechado estas vidas, que las ha perseguido, que les ha prestado atención” (Foucault 1990: 175-200).

una subjetividad a partir de la parte –patología o crimen– que esa escritura institucional registra.

En este caso es la escasez, y no la prolijidad, lo que hace que se entremezclen la ficción y lo real. [...] Esta pura existencia verbal que hace de estos desgraciados o de estos facinerosos seres casi ficticios, la deben precisamente a su prácticamente completa desaparición, a esa gracia o desgracia que ha hecho sobrevivir algunas raras palabras que hablan de ellos o que ellos mismos llegaron a pronunciar. (Foucault 1990:183)

La propuesta del texto policial indica hacia el futuro la inminente repetición de alguno de los hechos. En esa orientación a lo no dicho, pero supuesto, el texto institucional produce delincuentes. *Galería de ladrones* generó un modo de leer que combina observación, conceptualización y clasificación. Presenta un orden que produce textos criminales, nuevos delincuentes y nuevos delitos. No es este el único objeto cultural que lo realiza pero sí uno de los que da el inicio a esta prolífica tradición de lectura y escritura. Visto en esta serie, *Galería de ladrones* es un libro inacabado con una escritura infinita.²⁴²

Crimen y ley se entrecruzan en los datos que ofrece cada página de la galería manifestando una cercanía, un vínculo de necesidad que, más tarde, será productivo para la ficción.²⁴³ Los datos incorporados dan cuenta de la historia legal de esos sujetos (fechas de ingresos y egresos de las instituciones, carátulas de las detenciones, resoluciones de la justicia, cifras de expedientes y juzgados, nombres de los que interactuaron con los *peligrosos*). El crimen se presupone como el sustento de esas acciones escritas. En lo verbal escrito leemos el punteo esquemático de un proceso previo, así como en la foto del rostro intuimos el resto de su cuerpo. Percibimos la historia detrás de la lista. Son hitos textuales que hablan de los sujetos y también, o más aun, de las instituciones que intervinieron en esos trayectos. Y también del propio hacer

²⁴² Lila Caimari informa que la galería original era actualizada periódicamente, hacia 1900, en cada comisaría con la inclusión de fotografías que se colgaban en las paredes. “Galería de ladrones marca el inicio de un archivo estatal de conocimiento del delincuente de aspiraciones sistemáticas” (Caimari 2004:84). Rodríguez (2008) menciona la continuidad de la Galería de ladrones en las “Carpetas modus operandi” actuales de la Policía Bonaerense.

²⁴³ “Existen entonces motivos para pensar, como ha sido observado por ejemplo por los teóricos del etiquetamiento, o por Michel Foucault en la última y sorprendente parte de *Vigilar y castigar* (1975), que el sistema comprensivo del derecho penal y de la pena en cierto sentido opera para reproducir y estabilizar el universo criminal, más que para extinguirlo. Esto es, por otro lado, consecuente con lo dicho sobre el carácter simbólico del derecho penal, en cuanto a que si la represión penal –razonando por el absurdo– resultara verdaderamente victoriosa frente a la criminalidad, y la derrotase, con ella eliminaría también aquella función social imprescindible de la que hablaba Durkheim (1895), la delimitación del área de los valores que integran la sociedad. La única consecuencia de tal victoria del bien sobre el mal sería, según Durkheim, la creación de formas antes desconocidas e inusitadas de males, creados por un proceso de criminalización que encontraría pecados y delitos aun en una sociedad de santos.” (Melossi, 1996)

que el texto despliega: una nueva institucionalización que se establece, en un límite conflictivo entre el juicio y el prejuicio. El archivo guarda información de lo visto-oído pero ejerce una fuerza programática en el uso del presente simple generalizador de la conducta del otro. Las observaciones de Álvarez no son pruebas: se acercan a sentencias o diagnósticos, sugieren faltas morales o infracciones al orden social.

De cualquier modo, estamos revisando modos de representar (identificar pero también imaginar) al delincuente y no la historia de su castigo, ya que *Galería de ladrones* es un instrumento que ocupa el espacio del prejuicio, en tanto instancia configuradora de identidades. Es parte de un sistema que colabora con el proceso judicial sin ser parte de él, integra las instituciones disciplinarias en su fase de vigilancia e intuye el castigo pero no lo ejerce. Lila Caimari (2004) señala la distancia que, en la historia de los crímenes y sus castigos en la Argentina, hay entre los planteos teóricos y las prácticas efectivas. Esta distancia permite que propuestas como la de *Galería* tengan una potencialidad de uso mucho mayor, incuestionada, en el peso de los hechos cotidianos.

Restos futuros de un autor

Frente a la *Galería* firmada por José S. Álvarez, y como lectores de Fabio Carrizo, estamos buscando el resquicio de una impronta personal. Volvemos a leer, ahora fuera de su contexto original, y la pregunta es si hay restos anticipatorios en aquella escueta escritura de lo que más tarde llevaría a Fray Mocho a consolidarse como autor. Las lecturas escritas de *Galería de ladrones de la capital* generaron dos tradiciones simultáneas: una tiende a vincularla con la obra posterior de Fray Mocho, por su verificable conexión temática y por lo que de autobiográfico puede encontrarse en la ficción; la otra, y tal vez más prolífica, está en las “carpetas de malvivientes” y las “carpetas modus operandi” que utilizan hasta el día de hoy la Policía Federal y la Policía Bonaerense.

José Álvarez, el escritor profesional, aprendió a duplicarse, triplicarse, cuadruplicarse a sí mismo en seudónimos y a volverse escurridizo para el catálogo de otros. Aprendió a hacerles “el cuento del tío” a sus empleadores y pasó de la policía al periodismo con eficacia y éxito asombroso. ¿Qué hay del cronista en su trabajo policíaco? El vínculo entre mostrar y contar no es equiparable con la relación entre ver y oír pero sí cruzan capacidades perceptivas que nos interesa rescatar. ¿Cuántos de estos ladrones habría conocido el compilador? Anotando sus señas particulares les dio

una identidad *maldita* a la que hoy volvemos por la notoriedad de la firma que los acuñó.

Estamos leyendo un libro que permaneció oculto para el corpus de la literatura nacional y que, sin embargo, persistía como origen en todos los barrios de Buenos Aires y sus alrededores, en la lectura cotidiana de lectores especializados. En esta serie, puede ser leído prescindiendo de la función autor. En la otra vertiente, es el primer eslabón de un proyecto literario. El afán de mostrar y su inscripción en el catálogo vincula el género policial de los prontuarios con la construcción de tipologías literarias. El vigilante observador comparte una misma lógica con el que cuenta cómo son los nuevos habitantes y los espacios de su ciudad. El costumbrismo intenta, como la Galería, fijar imágenes de los tipos que encuentra. Dice Eduardo Romano:

el moderno observador y analista de costumbres vive en acecho, como los cazadores. Un ejercicio que, ante la nueva circunstancia de ciudades en veloz transformación cosmopolita, cobra un matiz relevante (Romano 2004:72)

Esta actitud *acechante* requiere una predisposición atenta a lo que transita por el espacio común: personas, lenguas, mercancías, relatos, dinero, basura. En la tensión entre caso e individuo puede surgir el interés de una historia literaria. Despojada de su rango policial, Álvarez vuelve a estos (u otros) rostros y les otorga también voces. Como buen observador, el periodista percibe las preguntas que se estaban proponiendo en los discursos clasificatorios y las exhibe, de un modo tierno o cruel, pero siempre descaradamente. Lo interesante es percibir su eficacia aun en lo contradictorio: un cruce entre lo hegemónico y lo marginal.

En un contexto de modificaciones urbanas precipitadas y en proceso, el cambio en la sensibilidad perceptiva se transformó en una necesidad cotidiana para habitar el nuevo espacio moderno. El murmullo urbano crecía con la modificación edilicia y el aumento poblacional. Y ese pequeño estruendo vibraba en lenguas incomprensibles para el que caminara distraído por las calles de Buenos Aires. ¿Quiénes deambulaban? ¿Cómo reconocer a esos otros a los que no era simple comprender? Fue necesario aprender a mirar en la diversidad. El transporte y los paseos públicos, el trazado urbano más estable por el que circular, el bar, la casa de citas y las comisarías son algunos de los espacios que aparecen en la escritura de Fray Mocho. El aspecto y las conductas fueron sometidos a observación detallada, aumentando el deseo de poder distribuir las distintas esferas de lo visible a categorías acotadas y definibles.

Decíamos, entonces, que en su segundo libro, escrito para la policía de la capital, Álvarez describió en breves párrafos las particularidades de los ladrones que habían sido denunciados (o él había descubierto) entre los años 1880 y 1887. Mucho más tarde, y ya como Fray Mocho, escribiría un conjunto de fragmentos organizados al modo de una novela de aprendizaje, en el que un vigilante que llega del campo a Buenos Aires, observa cómo funciona y qué ve en esta ciudad y en el “Mundo lunfardo” que la habita. Geraldine Rogers (2002) sugiere, leyendo esta contigüidad, que ambas obras identifican sujetos e incluyen lo heterogéneo y difuso para poder incluirlo en el cuerpo mayor de la identidad nacional.

En la escritura ficcional, Carrizo despliega una clasificación que codifica a los ladrones según su papel en “los trabajos” y su posición jerárquica dentro del mundo del hampa. Este narrador no tiene necesidad de distanciarse especialmente del objeto de su atención, puede rozarse con los *lunfardos* y sus familias, volviéndose él mismo “un campana”. Puede acercarse al respeto por los códigos de sociabilidad lunfarda, que su par José S. Álvarez también había intuido en la *Galería de ladrones*, aunque de un modo muy evasivo en los estilos personales de cada ladrón y las coincidencias repetitivas que consignaba. Puede describir las tareas que realizan en tanto “arte” y tiene la capacidad de discernir el valor estético de una u otra subdivisión del trabajo delictivo. Para poder explicar algunos engranajes del recorrido punquista tiene que echar mano al discurso periodístico. Como en un juego inclusivo de autoreferencias, Carrizo reproduce el texto de una crónica policial para mostrar de qué modo un comandante del ejército termino con un objeto que no era suyo (sin haberlo robado). Entonces ya no será solo la voz del narrador la que medie entre el lector (probable víctima) y el creador (punguista): será el periódico el que pueda completar, descifrando, la intriga de lo desconocido.

En las “Dos palabras” con las que abre el texto, el narrador incurre en el gesto esperable del género, disculpándose con el público y apelando a la diversión que puede proveerles la lectura. Aclara que no tiene pretensiones literarias, pero el texto se nombra a sí mismo como libro. La idea de que la lectura pueda ser una pérdida de tiempo se contrapone con la posibilidad de distracción que promete el memorialista. Del mismo modo que en las curiosidades del “Portfolio”, Fabio Carrizo ofrece diversión en “casos y cosas que quizás habrá mirado [el lector] sin ver” y que el narrador “se ha visto obligado a observar” por su “temperamento” o su necesidad. Redirigiendo la mirada hacia *Galería de ladrones* podemos presumir que Álvarez aprendió bien el oficio; comprendió qué era lo que tenía que ver.

En estos repliegues de la voz escrita, oída, repetida y vuelta a escribir está signada nuestra lectura. El libro y su soporte, su historia, sus recorridos, y su relación con el texto y la lectura condicionan la producción de sentido (Chartier 1996, 2000). En el recorrido de lectura que realizamos con la escritura de José S. Álvarez y sus ladrones, estuvimos siguiendo esta idea. Como vimos, de modo decisivo en el caso de *Galería de ladrones*, cualquier modificación en las relaciones entre el texto, el objeto que lo porta y la práctica que se apodera de él construye nuevas lecturas y nuevos significados.

Una voz familiar

[...] la patria es algo más que una efusión nacionalista, siempre lábil al ridículo, es el lugar irremplazable de las primeras palabras.

Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*

Mi querido Fray Mocho:

No puede usted figurarse qué gusto tan grande me ha dado con la remisión de sus cuadros criollos.

La amable dedicatoria me ha hecho aquí, en medio del estrépito babilónico, el mismo efecto que en cualquier otra parte nos hace una voz que no hemos oído durante mucho tiempo, voz simpática, por supuesto, llamándonos de atrás por nuestro propio nombre.

Lucio V. Mansilla, *Carta a Fray Mocho* 21/10/1897

Como señala Edward Said en su introducción a *Orientalismo*, al analizar fenómenos culturales pivoteamos sobre dos peligros analíticos inevitables: la inexactitud y la distorsión, puesto que ningún corpus estará nunca del todo completo y la mirada que focaliza en un punto pierde, necesariamente, campo de visión. La conciencia de esta distinción, que advierte sobre las síntesis generales y las lecturas demasiado concentradas, no nos salva de incurrir en ambas, al menos, cuando intentamos reponer ciertas líneas recurrentes y una serie de características reconocibles. Al buscar sistematizar una obra, una trayectoria o un texto nos arriesgamos a olvidar las ocurrencias eventuales, que rompen esquemas y que modifican aquello que creíamos establecido. A la vez, observar el funcionamiento de esas circunstancias, sumergiéndonos en las características mínimas de un hecho de lengua particular puede ocluir las relaciones que este hecho tiene con otros textos circundantes o lejanos.

Conscientes de estas dificultades, nos sumergimos en una imposibilidad como motor acuciante de nuestra búsqueda: la pregunta por la sonoridad de un habla ya perdida y no del todo perdida, sugerida, esbozada, imaginada e inventada en los rastros escritos y en las imágenes de dos escritores argentinos de los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX.

Las problemáticas abordadas nos llevaron de una conceptualización operativa para hablar de “voces” al relevamiento analítico de ciertas opciones de escritura que remedan o sugieren la lengua hablada y oída en Mansilla y Fray Mocho –sus nombres, firmas, textos, reconocimientos, iconografías, sus trayectorias intelectuales– que se dedicaron a buscar, y tal vez encontraron, un tono propio y en algunos aspectos común.

En ese sentido, la pregunta por el autor y la obra, así como la relación entre ambos, constituyó uno de los límites-marco de nuestro trabajo. La *posición autoral*, que

Foucault (1977) definió tentativamente en *¿Qué es un autor?*, sigue hasta hoy generándonos interrogantes. La reiteración de un nombre que se constituye como autor en nuestra historia literaria sostiene textos y tonos, voces que emergen del silencio de la página escrita y que reconocemos, del mismo modo que solo después de haber leído a Kafka pueden reconocerse, como explicó Borges, sus precursores.

En la resonancia de esa voz simpática, que Mansilla cree oír cuando lee la dedicatoria escrita de Fray Mocho, se sostiene el hilo conductor que inspiró las preguntas que nos hicimos en este trabajo. Leer en conjunto estas obras permitió recorrer algunas versiones de esa lengua materna que también nosotros identificamos como propia.

Bibliografía

Corpus literario principal

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1886), *Esmeraldas*, Buenos Aires: Rafael E. Álvarez.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1887), *Galería de Ladrones de ladrones de la capital (1880-1887)*, II Tomos, Publicación hecha durante la Jefatura del señor Coronel Aureliano CUENCA, por el Comisario de Pesquisas Don José S. ÁLVAREZ, Buenos Aires: Imprenta del Departamento de Policía de la Capital.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1897), *Misterios de Buenos Aires. Memorias de un vigilante*, Buenos Aires: Biblioteca del Pueblo.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1897), *Viaje al país de los matreros*, ilustraciones de Francisco FORTUNY, Buenos Aires: Ivaldi y Checchi.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1898), *En el mar austral*, prólogo de Roberto PAYRÓ, ilustraciones de Francisco FORTUNY, Buenos Aires: Ivaldi y Checchi.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1963), *Cuentos* [póstumo], Buenos Aires: Eudeba.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1920), *Salero criollo* [póstumo], prólogo de Mariano Joaquín LORENTE, Buenos Aires: Edición La Cultura Argentina.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1979), *Fray Mocho desconocido*, Estudio y compilación Pedro Luis BARCIA, Buenos Aires: Ediciones del mar de Solís.

ÁLVAREZ, José S. (FRAY MOCHO) (1961), *Obras Completas*, II Tomos, Introducción y notas de F. J. SOLERO, Buenos Aires: Editorial Schapire.

MANSILLA, Lucio V. (1888), *El diario de mi vida o sean Estudios morales*, Buenos Aires: Imprenta Tribuna Nacional.

MANSILLA, Lucio V. (1897), “Carta desconocida de Mansilla a Fray Mocho”, en José Luis BARCIA, “Una carta desconocida de Lucio V. Mansilla a Fray Mocho y el acta de bautismo de José Zeferino Álvarez”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXX, septiembre-diciembre de 2005, N°281-282, pp. 777-779.

MANSILLA, Lucio V. (1963), *Entre-Nos. Causeries del jueves*, selección y estudio preliminar Juan Carlos GHIANO, Buenos Aires: Hachette.

MANSILLA, Lucio V. (1966), *Charlas inéditas*, selección, presentación, notas y cronología por Raúl KRUCHOWSKI, Buenos Aires: Eudeba.

MANSILLA, Lucio V. (1967), *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MANSILLA, Lucio V. (1955), *Mis memorias (infancia-adolescencia)*, estudio preliminar Juan Carlos GHIANO, Buenos Aires: Hachette.

MANSILLA, Lucio V. (1995), *Horror al vacío y otras charlas*, selección y estudio preliminar Cristina IGLESIA y Julio SCHVARTZMAN, Buenos Aires: Biblos.

MANSILLA, Lucio V. (1997), *Mosaico. Charlas Inéditas*, selección y estudio preliminar A. AMANTE., P. ANSOLABEHERE, G. BATTICUORE, S. GASPARINI, C. IGLESIA, A. LAERA, C. ROMÁN, J. SCHVARTZMAN, C. TORRE y L. ZUCOTTI, Buenos Aires: Biblos.

- MANSILLA, Lucio V. (1997), *Estudios Morales o sea El diario de mi vida*, introducción por Luis GUSMÁN, Buenos Aires: Perfil.
- MANSILLA, Lucio V. (2000), *Entre nos. Causeries del jueves*, Buenos Aires: Elefante Blanco.
- MANSILLA, Lucio V. (2005), *Retratos y Recuerdos*, Buenos Aires: Paradiso.
- MANSILLA, Lucio V. (2012a), *Diario del viaje a Oriente (1850-1851) y otras crónicas del viaje oriental*, dirección, edición, introducción y notas por María Rosa LOJO, con la colaboración de Marina GUIDOTTI (asistente de dirección), María Laura Pérez GRAS y Victoria COHEN IMACH, Buenos Aires: Corregidor.
- MANSILLA, Lucio V. (2012b), *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, selección y prólogo de Sandra CONTRERAS, Buenos Aires: CFE.
- S/A (1903), "Reportaje al General Mansilla. Artículo de Don Lucio", en *Caras y Caretas* número 267, Buenos Aires, 14/11/1903.

Bibliografía Crítica

- AA.VV. (2005), *Tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla*. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba.
- AA.VV. (2007), "Dossier sobre Lucio V. Mansilla", en *Revista Las Ranas. Artes, ensayo y traducción*, Buenos Aires, número 4, invierno-primavera, pp. 50-96.
- AA. VV. (2009), *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*, Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha.
- AA.VV. (2009), *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*, Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha.
- ABEILLE, Lucien (2005), *Idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Editorial Colihue.
- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, CIENCIAS Y ARTES 2006 [1877], "Diccionario de argentinismos", en Pedro Luis BARCIA (edición y estudio preliminar), *Un inédito Diccionario de argentinismos del siglo XIX*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- ADORNO, T. et al. (1986), *Teoría crítica del sujeto*, México: Siglo XXI.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), "El autor como gesto", en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2008) "¿Qué es lo contemporáneo?", Apertura del seminario de Filosofía en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Traducción de Ariel PENNISI [disponible en <http://manoa.files.wordpress.com/2012/09/agamben-que-es-lo-contemporaneo.doc>].
- AGULHON, Maurice (2009), *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- AIRA, Cesar (2005), *Diccionario de autores latinoamericanos*, Ada KORN (Editora) Buenos Aires: Emecé.

- ALESSANDRIA, Jorge (1996), *Imagen y metaimagen*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- ALFÓN, Fernando (2007), *La nación y los combates por la lengua*,
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (1994), *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires: CEAL.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (1994), *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (2001), *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (2001), *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ALONSO, Paula (1997), "En la primavera de la Historia. El discurso político del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Terera serie, número 15, 1º semestre.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1983), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Hachette.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1997), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: CEAL.
- AMADO ALONSO (1935), *El problema de la lengua en América*, Madrid: Espasa Calpe.
- AMANTE, A., ANSOLABEHERE, P., BATTICUORE, G., GASPARINI, S., IGLESIA, C., LAERA, A., ROMÁN, C., SCHVARTZMAN, J., TORRE, C. y ZUCOTTI, L. (1997), "Todo prohibido, menos hablar", en MANSILLA, Lucio V., *Mosaico. Charlas Inéditas*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- AMANTE, Adriana (2001), "Conversaciones de los emigrados argentinos", Buenos Aires: mimeo.
- AMANTE, Adriana (2003), "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez". En: Julio SCHVARTZMAN (dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, ob. cit.
- AMANTE, Adriana (2006), "Poner el cuerpo", prólogo a Eugenio CAMBACERES, *En la sangre*, Buenos Aires: Losada.
- AMANTE, Adriana (2007a), "Cronología", en "Dossier sobre Lucio V. Mansilla", *Revista Las Ranas. Artes, ensayo y traducción*, Buenos Aires, número 4, invierno-primavera, pp. 50-88.
- AMANTE, Adriana (2007b), "Políticas de la amistad", en *Revista Las Ranas. Artes, Ensayo y Traducción*, Buenos Aires, número 4 invierno-primavera.
- AMANTE, Adriana (2008), "Prólogo", en PESSOA, Fernando *El banquero anarquista*, Buenos Aires: Losada.
- AMANTE, Adriana (2009), "Sin Rumbo: la novela de la desmesura", prólogo a Eugenio CAMBACERES, *Sin rumbo* Buenos Aires: Losada.

- AMANTE, Adriana (2010), “Conversaciones de los emigrados argentinos” y “Mariquita o el Plata”, *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 79-120 y 121-160.
- AMANTE, Adriana (2010), *Poéticas y políticas del destierro*. Buenos Aires: CFE
- AMANTE, Adriana (2014), “Potpourri: conjeturas y cavilaciones”, *Orbis Tertius*, vol. XVIII, n°20, pp110-122. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- ANDERSON, Benedict (2006), *Comunidades Imaginadas*, México: FCE.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2012), *Oratoria y evocación. Un episodio perdido en la literatura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ARA, Guillermo (1965), *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires: Eudeba.
- ARA, Guillermo (1967), *Fray Mocho*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ARENDRT, HANNA (1993), *La condición humana*, Barcelona: Paidós.
- ARFUCH, Leonor (2002), *En el espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Argentina: Apuntes para la lectura de los materiales de archivo”, *Voces y Ecos. Una antología de los debates sobre la lengua nacional (Argentina, 1900-2000)*, Buenos Aires: Editorial Caboria.
- ARGERICH, ANTONIO (1984), *¿INOCENTES O CULPABLES?*, BUENOS AIRES: HYSPAMERICA.
- ARNOUX, Elvira (2008), *Los discursos de la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862)*, *Estudio Glotopolítico*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor/ SEMA.
- ARÓSTEGUI SÁNCHEZ, Julio (2006), “La contemporaneidad, época y categoría histórica”, Paul AUBERT (coord.), *Transitions politiques et culturelles en Europe méridionale (xix-xxe siècle) Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 36 (1), 2006, pp. 107-130. [En ligne], mis en ligne le 25 octobre 2010, consulté le 11 octobre 2012. URL : <http://mcv.revues.org/2338>
- ARREDONDO, Marcos F. (s/f [1897]), *Croquis bonaerenses*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ARTUNDO, Patricia (2000), “La galería Witcomb. 1868-1971”, *Witcomb, Memorias de una galería de arte*, Buenos Aires: FNA-Fundación Espigas,
- ARTUNDO, Patricia (2000), “La galería Witcomb. 1868-1971”, *Witcomb, Memorias de una galería de arte*, Buenos Aires: FNA-Fundación Espigas.
- AUERBACH, Erich (1950), *Mimesis: la realidad en la literatura*, México: FCE.
- AVELLANEDA, Andrés (1968), *El naturalismo y el ciclo de la bolsa*, en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BACHELARD, Gastón (1975) *La poética del espacio*, México: FCE.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005), *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- BALLENT, Anahi, DAGUERRE, Mercedes, SILVESTRI, Graciela (1993), *Cultura y proyecto urbano; la ciudad moderna*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BARBERO, Jesús Martín (1990), *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARCIA, Pedro Luis (comp.) (1979), “Prólogo”, en *Fray Mocho desconocido*, Buenos Aires: Ediciones del mar de Solís.
- BARNETT, Teresa (2013), *Sacred Relics: Pieces of the Past in Nineteenth-Century America*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BARNETT, Teresa (2013), *Sacred Relics: Pieces of the Past in Nineteenth-Century America*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BARTHES, Roland (1976), “La Rochefoucauld: reflexiones o sentencias y máximas”, “Proust y los nombres”, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI
- BARTHES, Roland (1987), “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1997), “Prefacio” a *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (2003), “Écrivains y écrivants”, “La estructura del suceso”, *Ensayos Críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- BATESON, Gregory (1969), *Metálogos*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BATTILANA, Carlos (2006), “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”. En Alfredo RUBIONE (dir. del vol.), *La crisis de las formas*, vol. 5 de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- BAUDELAIRE, Charles (1999), “El pintor de la vida moderna”, en *Baudelaire, Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), “El vino de los traperos”, *Las flores del mal*, Traducción, notas e introducción de Américo CRISTÓFALO, Buenos Aires: Colihue. pp 281-282
- BAUMAN, Zygmunt (2002), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BENITEZ, Alejandra (1998), “La anatomía del libro”, en Enrique LONGINOTTI, *La biblioteca imaginaria*, Buenos Aires: Eudeba.
- BENJAMIN, Walter (1971), “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, traducción de Roberto J. VERNENGO, Montevideo: Monte Ávila.
- BENJAMIN, Walter (1980), “París, capital del siglo XIX”, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1989), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1990), *Diario de Moscú*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1999a), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1999b), *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires: Leviatán.
- BENJAMIN, Walter (2002), *Calle de mano única*, Madrid: Editora Nacional.
- BERGER, John (2007), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.

- BERMAN, Marshall (1989), *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ LOZA, H. (1976), “El aporte de Fray Mocho (José S. Álvarez)”, en *Fray Mocho. Crónicas de Buenos Aires*, Buenos Aires: Cuadernos de Crisis nro. 27.
- BERNSTEIN, Basil (1989), “Clases sociales, lenguaje y socialización”, en *Clases, códigos y control I. Estudios teóricos para una sociología del lenguaje*, Traducción: Rafael Feito Alonso, Madrid: Akal.
- BERTONI, Lilia Ana (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BLADWELL, Mark (ed.) 2010, *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-narratives in Eighteenth-century England*, Cranbury, NJ: Associated University Press
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (2002) “La escritura, irreductible a un ‘código’”, en Emilia Ferreiro (compiladora), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Barcelona: Gedisa.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela (1964), “La lengua en la obra de Eugenio Cambaceres”, en: *Universidad 45*, Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral.
- BORELLO, Rodolfo (1974), *Habla y literatura en Argentina (Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortazar)*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.
- BORGES, Jorge Luis (1974), “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1995), *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOTANA, Natalio (1986), *El orden conservador*, Buenos Aires: Hyspamerica.
- BOTANA, Natalio y Ezequiel Gallo (1997), *De la república posible a la república verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires: Ariel.
- BOTTARO, Mayra (2012), “Sarmiento y las tecnologías de la prensa satírica: entre ‘matones a garabatos’ y los trazos de la modernidad”. En: Adriana AMANTE (dir. de volumen), *Sarmiento*, vol. IV de Noé Jitrik (director de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé. pp 647-673.
- BOURDIEU, Pierre (1967), “Campo intelectual y proyecto creador”, en: *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (2008), *¿Qué significa hablar?. Economía de los cambios lingüísticos*, Madrid: Editorial Akal.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- BRAUDEL, Fernand (1991), *Escritos sobre la historia*. Mexico: CFE)
- BRAUNSTEIN, Néstor (2008), *La memoria, la inventora*, Mexico: Siglo XXI.
- BROWN, Bill (2001), “Things”, *Critical Enquiry*, Vol. 29, Autum 2001.
- BROWN, Bill (ed.) (2003), *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago: University of Chicago Press.
- BROWN, P. y S. LEVINSON (1987), *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BRUNNER, José Joaquín (1994) "Escenificaciones de la identidad latinoamericana", *Cartografías de la Modernidad*, Santiago: Dolmen Ediciones, Buenos Aires: del Calderón. pp 191-211.
- BRUNO, Paula (2007), "Un balance acerca del uso de la expresión generación del '80 entre 1920 y 2000". *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* 68: 117-161.
- BRUNO, Paula (2012), "El Círculo Literario (1864-1866): un espacio de conciliación de intereses", *Prismas* N°16, pp 161-170.
- BRUNO, Paula (2012), "Vida intelectual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un balance historiográfico", *Revista PolHis* 9: 69-91.
- BRUSS, Elizabeth (1991), "Actos literarios" en LOUREIRO, Ángel G. (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos XXIX. Barcelona: Anthropos.
- BUCK-MORSS, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*, Madrid: Editorial Visor.
- BURKE, Peter (2001) "Fotografías y retratos", *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica.
- BURKE, Peter (2001), "Fotografías y retratos", *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica.
- CABALLO, Guglielmo y Roger CHARTIER (comps.) (1998), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Santillana-Taurus.
- CAIMARI, Lila (2004), *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CAIMARI, Lila (2007), "La ciudad y el miedo" en *Revista Punto de Vista*, Año XXX, Número 89, Buenos Aires.
- CALZADILLA (1969), *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- CAMBACERES, Eugenio (1984), *Pot-Pourri [1882] / Música Sentimental [1884]*, Buenos Aires: Hyspamerica.
- CAMBACERES, Eugenio (1996), *En la sangre*, Buenos Aires: Colihue.
- CAMBACERES, Eugenio (2009), *Sin rumbo*, Buenos Aires: Losada.
- CAMBOURS OCAMPO, Arturo (1962), *Verdad y mentira de la literatura argentina (Bases históricas de un idioma nacional)*, Buenos Aires: Peña Lillo. Editorial Las Orillas.
- CANÉ, Miguel (1916) "La cuestión del idioma", "De cepa criolla", en *Prosa ligera*, Buenos Aires: La cultura argentina.
- CANÉ, Miguel (1950), *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires: Austral-Espasa Calpe.
- CÁRCANO, Ángel (1969), *El estilo de vida argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- CARPINTERO, Helio y Enrique LAFUENTE (2007), "El método histórico de las generaciones: el caso de la psicología española". *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 28, núm. 1, pp 67-85
- CARRICABURO, Norma (1999), *El voseo en la literatura argentina*, Buenos Aires: Arco Libros.
- CARRICABURO, Norma (2000), "Mansilla y la construcción de la oralidad", Buenos Aires: Boletín de la Academia Argentina de Letras, Vol. 65, N° 255-256, pp. 57-80.

- CASTAGNARO, Alessandro (2005), *Gnosi Architettura. Sketchbook. La rappresentazione del progetto*, Napoles: Electa Napoli
- CASTELLON, Baltasar (1873), *Los cuatro libros del Cortesano. Agora nuevamente traducidos en lengua castallana por Boscan*, edición dirigida por Antonio Maris Fabie, Madrid: Duran.
- CATELLI, Nora (2007), *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CERTEAU, Michel de (1996), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: ITESO/UIA/CFEMCA.
- CHARTIER, Roger (1996), *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- CHARTIER, Roger (1996), *Escribir las prácticas*, Buenos Aires: Manantial.
- CHARTIER, Roger, (comp.) (2000), *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona: Gedisa.
- CHION, Michel (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- CISNEROS, Marta (2000), *Según decimos en criollo... (Un pot pourri de Eugenio Cambaceres)*, Río Cuarto: Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto
- COLOMBI, Beatriz (2004), *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONDE, Oscar (2014), *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires: Taurus.
- CONTRERAS, Sandra (2010), “Lucio V. Mansilla: cuestiones de método”, en Alejandra LAERA (dir. del volumen), Noé JITRIK (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. III, El brote de los géneros*, Buenos Aires: Emecé.
- CONTRERAS, Sandra (2012), “Prólogo”, en Lucio V. MANSILLA, *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, Buenos Aires: CFE.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1982), *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas: Facultad de Humanidades y Educación.
- CORTÉS-ROCCA, Paola (1998), “Cuerpos y promesas: El retrato fotográfico en el siglo XIX”, *Revista de Filología XXXI*, 1-2, pp. 43- 56.
- CORTÉS-ROCCA, Paola (2011), *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires: Colihue.
- CORTÉS-ROCCA, Paola (2011), *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires: Colihue.
- CORTEZ-ROCCA, Paola (2001), “Retratos de fin de siglo. Técnica y delito” en *Fin(es) de siglo y modernism*. Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata, agosto 1996, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- CRAGNOLINI, Mónica (2005), “Nitzche hospitalario y comunitario: una apuesta extraña”, en *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- CRARY, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- CRAVERI, Benedetta (2003), *El arte de la conversación*, Madrid: Siruela

- CRESPO, Ángel (1984), “Nota para el estudio de los heterónimos”, *Estudios sobre Pessoa*, Barcelona: Bruguera, pp 175-183.
- CUARTEROLO, Andrea (2013), *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933)*, Montevideo: CdF Ediciones. Disponible en: <http://cdf.montevideo.gub.uy/fotografia/convocatorias/edicionescmdf/libros/cuarterolo.html>
- CUESTA, Micaela (2011), *Felicidad e Historia en la Teoría Crítica. Una reflexión desde el presente*. Tesis Doctoral defendida en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2007), “El trapero: el otro marginal en la historia de la literatura y de la cultura popular”, *Káñina, Rev. Artes y Letras*, XXXI (1), Costa Rica: Univ. Costa Rica, 217-227
- CYMERMAN, Claude (2007), *La obra política y literaria de Eugenio Cambaceres (1843-1889): del progresismo al conservadurismo*. Buenos Aires: Corregidor
- CYMERMAN, Claude (2009), “Introducción. La Argentina de los años 1880”, en Eugenio Cambaceres. *Potpourri. Silbidos de un vago*. Florida: Ed. Stockcero
- DÁMASO, J. (1996), “Prólogo”, en Mario SARAIVA, *El caso clínico de Fernando Pessoa*, traducción española de R. Atienza y C.A. Eberhardt, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- DARNTON, Robert (1987), *La gran matanza de Gatos*, México: FCE.
- DARNTON, Robert (2006), *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Enciclopédie, 1775-1800*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DAVIS, Flora (2002), *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.
- DE LARRA, Mariano (Fígaro) (1843), *Obras Completas*, t II. Madrid: Imprenta Yanes.
- DE MAN, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración”, en Loureiro, Ángel G. (comp.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos *Anthropos* n° 29, Barcelona: Editorial Anthropos.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI (1988), “Año Cero-Rostridad”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, pp. 173-196.
- DELLEPIANE, Antonio (1894), *El idioma del delito*, Buenos Aires: Arnoldo Moen Editor.
- DERRIDA, Jacques (1997), *Mal de archivo, una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- DERRIDA, Jacques (1998), “El círculo lingüístico de Ginebra”, *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (1998), “Firma, acontecimiento, contexto”, *Márgenes de la filosofía*, Trad. C. González Marín. Madrid: Cátedra. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm
- DERRIDA, Jacques (2005), *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DI TULLIO, Angela (2003), *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- DI TULLIO, Angela y Rolf KAILUWEIT (eds.) (2011), *El español rioplatense: lengua, literaturas, expresiones culturales*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires:

- DOLAR, Mladen (2007), *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- DRAGO, Luis María (1921), *Los hombres de presa*, Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- DULONG, Claude (1993), "De la conversación a la creación", en *Historia de las mujeres* (Georges DUBY y Michelle PERROT, directores), tomo 6: *Del Renacimiento a la Edad Moderna. Discursos y disidencias*, Madrid: Taurus.
- DUNCAN, James y David Ley (eds.), (1993) *Place / Culture / Representation*, London-New York: Routledge.
- DUNCAN, Tim (2007), "La prensa política: 'Sud-América', 1884-1892". *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, N° 46, Mayo 2007, pp. 65-92.
- EAGLETON, Terry (2003), *After Theory*, Cambridge: Basic Books.
- EICHEVERRÍA, Esteban (1963), "El matadero", en *La cautiva y El matadero*, Buenos Aires: Kapelusz.
- ECO, Umberto (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Editorial Lumen.
- ECO, Umberto (1998), *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Editorial Lumen.
- EIDELBERG, Alejandra (2014), "Genio y locura", *letras. poéticas. lecturas lacanianas*. Buenos Aires: Tres haches.
- ESCOBAR, José (Noviembre 2000), "Un tema costumbrista: el traperero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra, metáfora del escritor", *Salina: Revista de Lletres*, núm. 14, pp. 121-126. Versión disponible online en Cervantes Virtual.
- ESPÓSITO, Fabio (2009), *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)*, La Plata: Ediciones Al Margen.
- ESTRADA, Ángel de (hijo) (1937), "Prólogo", en Pedro Goyena, *Crítica Literaria*, Buenos Aires: La Cultura Popular.
- EUJANIÁN, Alejandro (1999), "La cultura: público, autores y editores", en Marta BONAUDO (dir.), *Liberalismo, Estado y orden burgués*, Nueva Historia Argentina, tomo IV, Buenos Aires: Sudamericana.
- FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.) (1980), *La argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Finnegan, Ruth (2011), *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge: Open Book.
- FONTANA, Patricio (2010), "'Es de la boca de un viejo / de ande salen las verdades.' Memoria, vejes y usos del pasado", en LAERA, Alejandra (dir. del volumen), *El brote de los géneros*, ob. cit.
- FONTANELLA DE WEIMBERG, María Beatriz (1993), "Desarrollo de los principales rasgos del español americano, Usos pronominales, el Voseo" en: *El español de América*, Madrid: Mapfre.
- FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz (1987), "La situación lingüística en el último siglo (1880-1980)", *El español bonaerense. Cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*, Buenos Aires: Hachette.
- FONTANILLE, J. (1989), *Les espaces subjectifs*, Paris: Hachette.
- FOUCAULT, M. *Vigilar y Castigar* (2005), Buenos Aires: Siglo XXI

- FOUCAULT, Michel (1981), *La arqueología del saber*, Mexico: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1986), *La verdad de las formas jurídicas*, México: Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1987), *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- FOUCAULT, Michel (1990), *La vida de los hombres infames*, Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1996), *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1999), “¿Qué es un autor?”. *Entre filosofía y literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- FRAENKEL, Béatrice (1995), “La firma contra la corrupción de lo escrito” en Jean Bótttero y otros. *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona: Gedisa
- FREUD, Sigmund (1992), “Nota sobre la pizarra mágica”, *Obras completas*, tomo XIX, *El Yo y el Ello y otras obras*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FRITZSCHE, Teresita Frugoni de (Comp) (1966), *El naturalismo en Buenos Aires*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- GALEANO, Diego (2009), *Escritores, detectives y archivistas: la cultura policial en Buenos Aires. 1821-1910*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional/Teseo.
- GALLO, E. y R. CORTÉS CONDE (1972), *La república conservadora*, Buenos Aires: Paidós.
- GÁMIZ GORDO, Antonio (2003), *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARABEDIAN, Marcelo; Sandra SZIR ; Miranda LIDA (2009), *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*, Buenos Aires: Teseo
- GARCÍA FERRARI, Mercedes (2009) “‘Saber policial’. Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887”, en Geraldine ROGERS, *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, edición digital.
- GARCÍA MÉROU, Martín (1886), *Libros y autores*, Buenos Aires: Félix Lajoune.
- GARCÍA MEROU, Martín (1944), “Prólogo”. *Pedro Goyena. Literatura y Oratoria Argentinas*. Buenos Aires: Jackson.
- GARCÍA MEROU, Martín (1984), *Recuerdos literarios*, Buenos Aires: La cultura Popular.
- GASPARINI, Sandra (2012), *Espectros de la ciencia*, Buenos Aires: Santiago Arco.
- GASPARINI, Sandra y ROMAN, Claudia (2008), “Llegando los loros: ciencias, seudociencias, técnicas y tecnologías de la palabra en la literatura argentina finisecular”, mimeo.
- GAYOL, Sandra (2008) *Historia del duelo en la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GEERTZ, Clifford (1989), “Estar allí. La antropología y la escena de escritura”, *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gerard (2001), *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- GHIANO, Carlos (1955), “Estudio preliminar”, en Lucio V. MANSILLA, *Mis memorias (infancia-adolescencia)*, Buenos Aires: Hachette.
- GHIANO, Juan Carlos (1963), “Estudio preliminar”, en Lucio V. MANSILLA, *Entrenos. Causeries del jueves*, Buenos Aires: Hachette.
- GIORDANO, Alberto (2007), “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual”, *Pensamiento de los confines*, Nro.21, diciembre, págs. 157-167.
- GLOZMAN, Mara y Daniela LAURÍA (2012), “La cuestión de la lengua nacional en la GOBELLO, José (1989), *El lunfardo*, Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- GOBELLO, José y Luis SOLER CAÑAS (1961), *Primera antología lunfarda*, Buenos Aires.
- GOLDGEL, Víctor (2013), *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GOLDMAN, Noemí (2008), “Legitimidad y deliberación: el concepto de opinión pública en Iberoamérica, 1750-1850”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. Anuario de Historia de América Latina 45
- GOLDSCHMIT, Marc (2004), “Las paradojas del suplemento. Rousseau”, en *Jacques Derrida, una introducción*, Buenos Aires: Nueva Visión. pp. 41-49. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/rousseau_goldschmit.htm#_edn15
- GONZÁLEZ, Horacio (2010), *La lengua del ultraje*, Buenos Aires: Colihue
- GORELIK, Adrián (1998), *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- GRAMSCI, Antonio (1967), *Cultura y Literatura*, Madrid: Península.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- GREGORY, Derek (1996), *Geographical Imaginations*, UK-USA: Blackwell.
- GRICE, H.P., (1995), "Lógica y conversación", en VALDÉS VILLANUEVA, L. (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos.
- GRIFFIN, Robert J. (1999), “Anonymity and Authorship”, *New Library History*, 30, 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp 877-895.
- GUERRA, Diego (2010), “Éramos pocos y parió el aura: fotografía y políticas de la imagen en los albores de la reproductibilidad masiva en la Argentina. Caras y Caretas, 1898-1910”, en *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- GUEVARA ESCOBAR, Arturo (2009) Enciclopedia del fotógrafo aficionado, edición online <http://enciclopediadelfotografoaficionado.blogspot.com.ar>
- GUIOMAR, Ciapuscio y Carla MIOTTO (2011), “Las ideas lingüísticas de J.B. Alberdi en una selección de escritos de juventud y madurez”, en Angela DI TULLIO y Rolf KAILUWEIT (eds.) (ob.cit)
- GUITARTE, Guillermo (1991), “Del español de España al español de veinte naciones: la integración de América al concepto de lengua española”, en C. Hernández *et al.*

- (eds.), *El español de América*. Valladolid: Actas del III Congreso Internacional de *El español de América*. Valladolid, 3 a 9 de julio de 1989.
- GUSDORF, Georges (1991), “Condiciones y límites de la autobiografía” en LOUREIRO, Ángel G. (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos XXIX. Barcelona: Anthropos.
- GUSMÁN, Luis (1998), “Introducción”, en Lucio V. MANSILLA, *Estudios Morales o sea El diario de mi vida*, Buenos Aires: Perfil.
- GUTIÉRREZ, Juan María (1958), “Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros”, en Feliz WEINBERG, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires: Hachette.
- HABERMAS, Jürgen (1986), *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, México: Gustavo Gilli.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *El espejo de la historia*, Buenos Aires: Sudamericana.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Madrid: Taurus.
- HALLIDAY, M.A.K. (1982), *El lenguaje como semiótica social*, México: CEAL.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1982), *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires: CEAL.
- HARAWAY, Donna (1991), *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge
- HARVEY, David (2003), *Paris, Capital of Modernity*, London-New York: Routledge.
- HOBSBAWM, Eric (1998), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- HOBSBAWM, Eric, and RANGER, Terence (1996), *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HOBSBAWM, Eric, J. (1997), *On History*, New York: New Press.
- HOLMBERG, Eduardo (2000), *Filigranas de cera y otros cuentos*, edición crítica y estudio preliminar de Enriqueta Morillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros. Buenos Aires: Simurg.
- IGLESIA, Cristina (1998), “Martires o Libres: un dilema estético”, en Cristina IGLESIA (comp.), *Letras y Divisas*. Buenos Aires: Edudeba.
- IGLESIA, Cristina (2003), “Breve tratado sobre el silbido en la literatura nacional”. *La violencia del azar*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- IGLESIA, Cristina (2003a), “El placer de los viajes”, en *La violencia del azar*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- IGLESIA, Cristina (2003b), “Mansilla, la aventura del relato”, en Julio SCHVARTZMAN (dir. del volumen), Noe JITRIK (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. II, La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emecé.
- IGLESIA, Cristina (2009), “Mansilla, el tesoro de las doscientas mil líneas”, en *A contracorriente*, vol. 7, nro. 1, Fall 2009, Raleigh, North Carolina: NSCU pp 111-118 [disponible en: www.ncsu.edu/project/acorriente].
- IGLESIA, Cristina y Julio SCHVARTZMAN (1995), “Prólogo”, en Lucio V. MANSILLA, *Horror al vacío y otras charlas*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

- IMPEY, Oliver R. y Arthur MACGREGOR (comp.) (2001), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*, Yorkshire: House of Stratus
- IMPEY, Oliver R. y Arthur MACGREGOR (comp.) (2001), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*, Yorkshire: House of Stratus
- IZAGUIRRE, I. (comp.) (1998), *Violencia social y derechos humanos*, Buenos Aires: Eudeba.
- JAKOBSON, Roman (1975) "Lingüística y poética", en: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral
- JAKOBSON, Roman (2002), "El realismo artístico", en AAVV. *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria.
- JAUSS, Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria : ensayos en el campo de la experiencia estética.*, 2º ed. corr. y aum., Madrid: Taurus.
- JITRIK, Noé (1968), *El 80 y su mundo, Presentación de una época*, Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- JITRIK, Noé (1970), "Cambaceres: adentro y afuera", en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires: Galerna.
- JITRIK, Noé (1993), "No decir nada: la conversación en la cúspide de la comunicación", en SyC, 4, Buenos Aires, mayo de 1993.
- JITRIK, Noé (1997), *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*, Buenos Aires: Biblos.
- JITRIK, Noé (2007), *Fantasmas Semióticos: Concentrados*, Mexico: FCE.
- KAFKA, Franz, (2011) *Informe para una Academia y otros textos*. Traducción: Jorge Segovia y Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones
- KEIM, Jean A. (1970), *Histoire de la photographie*, Paris: Presses universitaires de France.
- KITTLER, Friefrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford Unipersity Press.
- KOPYTOFF, Igor (1996), "The Cultural Biography of Things: Commodization as Process", en Arjun Appadurai (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KOSELLECK, Reinhart (1993) *Futuro pasado. Contribución a la semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- KOSELLECK, Reinhart (2001), *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós
- KRUCHOWSKI, Raúl Armando (1966), "Las charlas de Mansilla", estudio preliminar a Lucio V. Mansilla, en Lucio V. MANSILLA, *Charlas Inéditas*, Buenos Aires: Eudeba.
- LAERA, Alejandra (2003), *El tiempo vacío de la ficción. Las Novelas argentinas de Eduardo Gutierrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires: FCE.
- LAERA, Alejandra (dir. del volumen) (2010), *El brote de los géneros*, vol. III de Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

- LAFON, Michel (1990), *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil.
- LAFON, Michel y Benôit PEETERS (2008), *Escribir en colaboración*, Rosario: Editorial Beatriz Viterbo.
- LANDOW, George P. (2009), *Hipertexto 3.0 Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, Barcelona: Paidós.
- LAURÍA, Daniela (2012), "La Academia Argentina de Ciencias y Letras y su posición sobre la lengua nacional (1873-1879)", *Prismas* N°16, pp 171-174.
- LAVANDERA, Beatriz (1985), *Curso de lingüística para el análisis del discurso*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LE BRETON, David (2010), *Rostros. Ensayos de antropología*, Buenos Aires: Letra Viva-Instituto de la máscara.
- LEDESMA, Jerónimo (2006), "Prólogo", en José S. ÁLVAREZ (FRAY MOCHO) *Fray Mocho, Galería de Ladrones de la capital (1880-1887)*, Buenos Aires: Editorial Tantalia.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil.
- LÉVI-STRAUSS (1988), Claude; "Lección de escritura", *Tristes trópicos*, Barcelona: Paidós.
- LIERNUR, Jorge y Graciela SILVESTRI (1993), *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- LOJO, María Rosa (2012), "Introducción", con la colaboración de Marina GUIDOTTI (asistente de dirección), María Laura PÉREZ GRAS y Victoria COHEN IMACH, en Lucio V. MANSILLA, *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*, Buenos Aires: Corregidor.
- LÓPEZ, Lucio V. (1967), *La gran aldea*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LOUREIRO, Ángel G. (1991), "La autobiografía y sus problemas teóricos", *Revista Anthropos*, Suplementos XXIX. Barcelona: Anthropos.
- LUDMER, Josefina (1993), "Introducción" a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- LUDMER, Josefina (1999) *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- LUDMER, Josefina (2000), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- LUGONES, Benigno (1879), "Los beduinos urbanos (Bocetos policiales)", en *La Nación*, Buenos Aires, 18/3/1879. [disponible en: <http://geocities.ws/lunfa2000/lugones.html>].
- LUGONES, Benigno (1879b), "Los caballeros de la industria (Bocetos policiales)", en *La Nación*, Buenos Aires, 6/4/1879. [disponible en: <http://geocities.ws/lunfa2000/lugones.html>]
- LUGONES, Leopoldo (1992), *El payador y Antología de poesía y prosa*, prólogo de J. L. Borges, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- LUKÁCS, György (2002), “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en AAVV. *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria.
- LUQUI-LAGLEYZE, J. M., (1995) *Del morrión al casco de acero. Los cuerpos militares en la historia argentina. Organización y Uniformes 1550-1950*, Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, Comisión Argentina de Historia Militar y Fundación Mater-Dei.
- LUQUI-LAGLEYZE, J. M., (1995) *Del morrión al casco de acero. Los cuerpos militares en la historia argentina. Organización y Uniformes 1550-1950*. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, Comisión Argentina de Historia Militar y Fundación Mater-Dei.
- LYONS, Martyn (2012), *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*.
- MAGADÁN, Cecilia (comp) (1994), *Blablablá. La conversación. Entre la vida cotidiana y la escena pública*, Buenos Aires: La Marca.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), “El ethos y la voz de lo escrito”, en “La palabra hablada” Versión. Estudios de Comunicación Política Número 6, pp.78-92, México, Disponible en: <http://www.xoc.uam.mx/uam/divisiones/csh/dec/79.htm>
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2007), “Los usos de la imagen”, *Las ranas*, Año 3, N° 4, Invierno-Primavera, Buenos Aires: Manantial.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2007), “Los usos de la imagen”, *Las ranas*, Año 3, N° 4, Invierno-Primavera.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Marcela GENÉ (comp.) (2009), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- MANNHEIM, Karl (1957), “El problema de la «intelligentsia»”. *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar.
- MANNHEIM, KARL (1993): “El problema de las generaciones”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 62.
- MARÍAS, Julián (1961), *El método histórico de las generaciones*, Madrid, *Revista de Occidente*.
- MARIN, Louis (2009), “Poder, representación, imagen”. En: *Prismas*, 13, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- MARÍN, Marta (1967), “Fray Mocho”, en *Enciclopedia de la literatura argentina*, Fascículo III, Buenos Aires: CEAL.
- MARTÍNEZ GRAMUGLIA, Pablo, Inés DE MENDONÇA y Martín SERVELLI (2012), “El gaucho malo de la prensa”. En: Adriana AMANTE (directora del volumen), *Sarmiento*, vol. IV de Noé Jitrik (director de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- MARTINEZ, Josefina (1999), “Prácticas violentas y configuraciones de verdades en el sistema penal de Argentina” en: *Revista de Sociología e Política*, noviembre 1999, número 13, Universidad Federal do Paraná, Curitiba, Brasil, pp. 105-113

- MASOTTA, Carlos (2009), *Álbum postal. A postcard album*, Buenos Aires: La marca editora.
- McLUHAN, Marshall (1972), *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar.
- MELOSSI, D (1996), “Ideología y Derecho Penal. Garantismo jurídico y criminología crítica: ¿nuevas ideologías de la subordinación?”, en: *Revista Nueva Doctrina Penal A/1996*, Buenos Aires: Editores del Puerto.
- MENDONÇA, Inés de (2008), “De policías y ladrones. La escritura policial de Fray Mocho” Actas del III Congreso CELEHIS. Abril.
- MENDONÇA, Inés de (2009), “El pasado policial de Fray Mocho” en El interpretador. Arte, Literatura y pensamiento. Número 35 “Policiales”, junio 2009, <http://www.elinterpretador.net>
- MENDONÇA, Inés de (2009), “Pose de dandy: gestos y retratos de Lucio V. Mansilla”, XXIII Jornadas de Investigación, 9,10 y 11 de diciembre, ISBN 978-987-1785-25-4, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- MENDONÇA, Inés de (2009), “Vigilar y contar: observación y escritura en Fray Mocho”, en Noe JITRIK (compilador) Revelaciones imperfectas, Buenos Aires, NJ Editor. ISBN 978-987-24150-1-3, pp 36-44
- MENDONÇA, Inés de (2011), “Paradojas del rostro: Lucio V. Mansilla en foco”, Actas XXIV Jornadas de investigación, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, Marzo.
- MENDONÇA, Inés de (2012), “Y ese coronel Mansilla, ¿quién es?”. En Hernán Biscayart (comp.), *Lecturas de travesía. Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: NJ Editor.
- MENDONÇA, Inés de (2013), “Proximidades de Tierra Adentro. Escuchar y hablar en *Una excursión a los indios ranqueles*”. En *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, II, 3. Facultad de Humanidades / UNMDP.
- MENDONÇA, Inés de (2014a), “Fray Mocho coleccionista: objetos culturales en formato brevísimo”, en *Question, Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, Nro. 44, Octubre-Noviembre, Buenos Aires, pp 42-59.
- MENDONÇA, Inés de (2014b), “La memoria de Mansilla como inventario”, en *Hispanamérica revista de literatura*, volumen XLIII, Maryland: Ediciones Hispamerica, pp 11-18.
- MILLER, D.A. (1988), *The novel and the police*, Berkeley: University of California Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1998) ed., *The Language of Images*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1998), *The Language of Images*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- MIZRAJE, Gabriela (2005), “Lucio Victorio Mansilla o el sueño de un dandy” en AAVV, *En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla*. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba.
- MOLLOY, Silvia (1980), “Imagen de Mansilla” en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), *La Argentina del ochenta al centenario*, Bs.As., Sudamericana

- MOLLOY, Silvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica
- Molloy, Sylvia (1996), “Santuarios y laberintos: los sitios de la memoria”, *Acto de presencia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTAIGNE [Michel de] (1912), “Del arte de platicar”, *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, vol. 2, París: Garnier, pp. 291-313.
- MORALES, Ernesto (1948), *Fray Mocho*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- MORAÑA, Mabel (2014), “Bolivar Echeverría: la agenda abierta”, en Mabel MORAÑA (editora) *Para una crítica de la modernidad capitalista: dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*. (editora), Mexico: Universidad Andina Simón Bolívar-DGE/Equilibista.
- MORETTI, Franco (2001), *Atlas de la novela europea*, Madrid: Trama Editorial.
- MOURE, José Luis (2007), “Norma nacional y prescripción. Ventajas y prejuicio de lo tácito”, Rosario: Actas del III Congreso de la Lengua.
- MYERS, Jorge (ed.) (2008), *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, vol. 1 de Carlos ALTAMIRANO (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires: Katz.
- Narvaja de Arnoux, Elvira (2008), *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862)*, *Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- NOUZEILLES, Gabriela (2000), *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- OHMANN, Richard (1996), *Selling Culture: magazines, markets, and class at the turn of the century*. London, Verso.
- OLNEY, James (1980) comp., “Some Versions of Memory / Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography”, en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press.
- OLSON, David R. y Nancy TORRANCE (compiladores) (1998), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona: Gedisa.
- ONEGA, Gladis (1982), *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ONG, Walter (2006), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Mexico: CFE.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995 [1923]), “La idea de las generaciones”, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 59-66.
- OUBIÑA, David, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- OVIEDO, Gerardo (2005), “Luciano Abeille y el idioma nacional de los argentinos”, en Lucien ABEILLE, *Idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Colihue.
- OYARZÚN R., P. (2001), *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- PAGÉS LARRAYA, Antonio (1980), “Del legado literario del ochenta: la crítica”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Hispanistas*, Venecia: Bulzoni Editores. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_028.pdf
- PALCOS, Alberto (1996), “Reseña histórica del pensamiento argentino (1862-1930)”, en *Academia Nacional de Historia, Historia argentina contemporánea, 1862-1930*, vol 2, *Historia de las instituciones y la cultura*, Buenos Aires: El Ateneo.
- PANESI, “Cambaceres: un escritor chismoso”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.
- PARADA, Alejandro, “Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina”, en: Cuadernos de Bibliotecología n° 29, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- PASTORMERLO, Sergio (2001), “Juvenilia de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado” en: *Cuadernos Angers*, La Plata, año 4, n° 4.
- PASTORMERLO, Sergio (2006), “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial” en Jose Luis de Diego (comp. y prólogo), 2006, *Editores y Políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.
- PASTORMERLO, Sergio (2007), “Novela, mercado y succès de scandale en la literatura argentina 1880-1890”, en *Estudios 15: 29* (enero-junio), pp 17-28.
- PAULS, Alan (2007), “Las causeries: una causa perdida”, en: *Revista Lecturas críticas*, Buenos Aires, N°2, julio 1984 y en: *Las ranas. Artes, ensayo y traducción*, número 4, invierno-primavera 2007, Buenos Aires.
- PAYRÓ, Roberto (1898), “Introducción”, en José S. ÁLVAREZ (FRAY MOCHO), *En el Mar Austral (Croquis fueguinos)*, Buenos Aires: Ivaldi y Cecchi.
- PAYRÓ, Roberto (1903), “Fray Mocho”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24/08/1903.
- PENSIERO, José , Juan de D. MUÑOZ y Vanina MARTINEZ (2008), “Alternativas de sustentabilidad del bosque nativo del Espinal. Área Etnobotánica”, *Proyecto Bosques Nativos y Áreas Protegidas. Argentina Banco Mundial*, N° 4085, Buenos Aires, mimeo. Disponible en: <http://www.ambiente.gov.ar/archivos/web/PBVyAP/File/A3/PIARFON%20MyE/Etnobotanica.pdf>
- PESSOA, Fernando (1928) “Tábua bibliográfica”, en *Presença*, n° 17, p. 10, Coimbra: Dez. 1928 (ed. facsimil. 1993 Lisboa: Contexto), Disponible en: <https://www.facebook.com/fernandopessoa/posts/10151643194759324>
- PEZZONI, Enrique (1980), “Eduardo Wilde: lo natural como distancia”, en: FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.), *La argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PEZZONI, Enrique (1989), “Miguel Cané, Lucio López: las estrategias del recuerdo”, en *Revista Babel*, Buenos Aires, diciembre.
- PIAGGIO, Juan (1889), *Tipos y costumbres bonaerenses*, Buenos Aires: Pablo E. Coni e Hijos.
- PIGLIA, Ricardo (1993), “Echeverría y el lugar de la ficción”, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

- PLATÓN (1988), “El Banquete”, *Diálogos III*, (traducción al español de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid: Editorial Gredos.
- PLATÓN (1988), “Fedro”, *Diálogos III*, (traducción al español de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid: Editorial Gredos.
- POPOLIZIO, Enrique (1985), *Vida de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires: Pomaire.
- PORRÚA, Ana (2011), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: FCE.
- PREMAT, Julio (edit.) (2006), *Figuras de autor*, Saint Denis, Universidad de Paris 8 Vincennes.
- PRIETO, Adolfo (1967a), “La generación del ochenta: las ideas y el ensayo”, en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: CEAL.
- PRIETO, Adolfo (1967b), “La generación del ochenta: la imaginación”, en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: CEAL.
- PRIETO, Adolfo (2003), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires: Eudeba.
- PRIETO, Adolfo (2003b): *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- PRIETO, Adolfo (2006), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- PRIETO, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus.
- PUPO-WALKER (1978), “El cuadro de costumbres”, *Revista Iberoamericana* Vol. XLIV, Núm. 102-103, Enero-Junio 1978
- QUEFFELEC-DUMASY, Lise (1989), *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France.
- QUEFFÉLEC-DUMASY, Lise. (1989) *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle* : Paris: Presses Universitaires de France.
- QUESADA, Ernesto (1882), “El movimiento intelectual. Revistas y periódicos”, en Buenos Aires: *Nueva Revista de Buenos Aires*.
- QUESADA, Ernesto (1893), *Reseñas y críticas*, Buenos Aires: Félix Lajoune.
- QUESADA, Ernesto (1900), *El problema de la lengua nacional*, Buenos Aires: Coni.
- QUESADA, Ernesto (1900), *El problema del idioma nacional*, Buenos Aires: Revista Nacional.
- QUESADA, Ernesto (1902), *El criollismo en la literatura argentina*, Buenos Aires: Coni.
- QUESADA, Ernesto (1983), *En torno al criollismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- QUESADA, Vicente G. (1877), “El idioma nacional”, en *Las bibliotecas europeas y algunas de la América latina*, Tomo I, Capítulo VIII, Punto IX, Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo, pp. 490- 503.
- QUESADA, Vicente G. (1998), “*Memorias de un Viejo*”, Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina.

- RAMA, Ángel (1982), *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires: CEAL.
- RAMA, Ángel (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- RAMA, Ángel (2004), *La ciudad letrada*, Santiago de Chile: Tajamar.
- RAMOS, Julio (2003), “Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de D. F. Sarmiento”, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- RAMOS, Julio(2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- REICHSTEIN, Irwin (2007), “A Multigraph from Montreal”, *Photographic Canadiana*, 33-1, mayo/junio.
- RESTREPO, Victoria (2008), “El retoque fotográfico antiguo”, *Historia de la fotografía*, edición online www.fotosigno.com
- RIVERA, Jorge B. (1980), “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900), en *Historia de la Literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1993), *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington: Interamer-OEA.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO , Adriana (2003), “Fray Mocho, un cronista de los márgenes” en HERLIGHAUS, HERMANN y Mabel MORÑA (Eds.), *Fronteras de la modernidad*, Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2008), *Relatos de época. Cartografías de América Latina (1880-1920)*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO , Adriana (2009), “Fray Mocho: Un viaje al país de los matreros o los secretos del pajonal”, en *Hispanamerica revista de literatura*, año XXXVIII, n°114, Maryland: Ediciones Hispanamerica.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2010), *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- RODRÍGUEZ, Esteban (2008), “Pobres, feos y peligrosos. Dime qué rostro tienes y te diré quién eres. El uso de la fotografía y las *carpetas modus operandi* en la policía bonaerense”, en: *Revista E-misférica*. “Performance y ley”, Junio de 2008. Disponible en: http://hemisphericinstitute.org/journal/3.1/esp/es31_pg_rodriguez.html
- ROGERS, Geraldine (2002), “Galería de retratos para el Estado: Identidades y escritura en ‘casos’ argentinos de fines del siglo XIX (1887-1897)”, en *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and Chile (1880-1890)*, Londres: edición digital.
- ROGERS, Geraldine (2008), *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- ROGERS, Geraldine (ed.) (2009), *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, edición digital.
- ROJAS, Ricardo (1960), “Los modernos II”, en *Literatura Argentina argentina*, 9 vols., Buenos Aires: Kraft.
- ROMAN, Claudia (2000), “Papel picado: palabras e imágenes en la prensa satírica del siglo XIX” . *Relics and Selves: Iconographies of the National in Argentina, Brazil and*

Chile (1880-1890), Web exhibition, London: Birkbeck College.
www.bbk.ac.uk/ibamuseum

ROMAN, Claudia (2003a), "La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)", en Julio SCHVARTZMAN (2003) (dir. de vol.), *La lucha de los lenguajes*, ob. cit.

ROMAN, Claudia (2003b), "Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas", en Julio SCHVARTZMAN (2003) (dir. de vol.), *La lucha de los lenguajes*, ob. cit.

ROMAN, Claudia (2010), "La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y caretas* (1898)", en Alejandra LAERA (dir. del volumen) 2010. *El brote de los géneros*, vol. III de Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.

ROMANO, Eduardo (1980), "*Fray Mocho y el costumbrismo hacia 1900*", Capítulo, *La Historia de la Literatura Argentina* nro 34, Buenos Aires: CEAL.

ROMANO, Eduardo (1991), *Literatura/ Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Corregidor.

ROMANO, Eduardo (1995), *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires: Colihue.

ROMANO, Eduardo (1998), *El costumbrismo del 1900*, Buenos Aires: CEAL.

ROMANO, Eduardo (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires: Catálogos.

ROMANO, Eduardo (2004), *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires: Catálogos.

ROMANO, Eduardo (2007), "El humor siempre crea una situación de inestabilidad. Entrevista a Eduardo Romano", en *Revista digital alfilo*, Octubre - Noviembre de 2007, Año 3, Nº20, Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba [Disponible en: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/anteriores/alfilo-20/entrevista1.htm>].

ROMERO, José Luis (1976), *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo XXI.

ROMERO, José Luis (1982), *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires: CEAL.

ROSENBLAT, Ángel (1960), "Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Quinta época, V.

ROTKER, Susana (1991), *La invención de la crónica*, Mexico: FCE.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1996), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, México: FCE.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2009), *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, estudio preliminar de José Rubio Carracedo, traducción y notas de Quintín Calle, Madrid: Tecnos.

RUIBAL, Beatriz Celina (1993), *Ideología del control social, Buenos Aires 1880-1920*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RYBCZYNSKI, Witold (2009), *La casa. Historia de una idea*, Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea

- SABATO, Hilda (1994), "Ciudadanía, participación política y la formación de la esfera pública en Buenos Aires, 1850-1880", *Revista Entrepasados*, Año VI, n° 6.
- SAID, Edward (2004), *Humanism and democratic criticism*, New York: Columbia University Press.
- SAID, Edward (2013), *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo.
- SAÍTTA, Sylvia (2008), "Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900–1950)", en Wolfram NITSCH, Matei CHIHAIA/Alejandra TORRES (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln: Köln Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Kölner elektronische Schriftenreihe, 1, pp. 111–123.
- SALESSI, Jorge (1995), *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación*, Beatriz Viterbo Editora: Rosario.
- SARLO, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- SARLO, Beatriz (1997), "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto de la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX", en Carlos ALTAMIRANO y Beatriz SARLO, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: CEAL.
- SARLO, Beatriz (2000) *Siete ensayos sobre Benjamin*, Buenos Aires: FCE.
- SARLO, Beatriz (2003), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SARMIENTO, Domingo F. (1900), "Curioso fenómeno fisiológico" en *Obras de Domingo F. Sarmiento*, Tomo XLVI, *Páginas literarias*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, p. 164-166.
- SARMIENTO, Domingo F. (1900), *Vida de Dominguito*, en *Obras de Domingo F. Sarmiento*, Tomo XLV, *Antonino Aberastain. Vida de Dominguito. Necrológicas*, Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- SARMIENTO, Domingo F. (1997), *Campaña en el ejército grande aliado de sud-américa [1852]*, ed., prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- SARMIENTO, Domingo F. (2000), *Facundo*, Buenos Aires: Colihue.
- SCARZANELLA, Eugenia (2009), *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina, 1890-1970*, Quilmes: Universidad de Quilmes.
- SCHIAFFINO, Eduardo (1933), *La pintura y la escultura en la Argentina*, Buenos Aires: edición del autor.
- SCHVARTZMAN, Julio (2014) "La música colosal del mundo: entre el nihilismo y la higiene de estado", *Orbis Tertius*, vol. XIX, n° 20, pp123-133.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- SCHVARTZMAN, Julio (1986), *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires: Biblos.
- SCHVARTZMAN, Julio (1996), "Mansilla: ¿?". *Microcrítica*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHVARTZMAN, Julio (1998), "A quién cornea El Torito", en Cristina IGLESIA (comp.), *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, ob. cit.

- SCHVARTZMAN, Julio (2012), “‘Dónde te mias dir’. Apuntes para una escritura del futuro”, en Adriana Amante (dir. del volumen), *Sarmiento*, vol. IV de Noé Jitrik (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- SCHVARTZMAN, Julio (2013), *Letras gauchas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SCHVARTZMAN, Julio (dir. del volumen) (2003), *La lucha de los lenguajes*, vol. 2 de Noé JITRIK (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- SENNETT, Richard (2010), *El artesano*, Barcelona: Anagrama.
- SIBILIA, Paula (2013), *La intimidación como espectáculo*, Buenos Aires: FCE.
- SILVESTRI, Graciela (2011), *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Gedisa.
- SIMMEL, Georg (1986), "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad*, Madrid: Península
- SIMMEL, Georg (2001), “La significación estética del rostro”, *El individuo y la libertad*, Barcelona: Ediciones Península.
- SIMMEL, Georg (2001), “La significación estética del rostro”, *El individuo y la libertad*, Barcelona: Ediciones Península.
- SOLERO, Francisco J. (1954), “Perfil de luces para Fray Mocho”, prólogo a *Obras Completas*, Buenos Aires: Editorial Echapire.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía* (2006), Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- SOZZO, Máximo (2000), “Hacia la superación de la táctica de la sospecha. Notas sobre prevención del delito e intución policial” en *Detenciones, facultades y prácticas policiales en la ciudad de Buenos Aires. Seguridad ciudadana*, Centro de estudios para el desarrollo, CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES. Disponible en: <http://www.cels.org.ar/home/index.php>.
- SPERBER, Dan y Deirdre WILSON (1995), “Sobre la definición de relevancia”, en VALDÉS VILLANUEVA, L. (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje*, Madrid, Tecnos.
- STEIMBERG, Oscar (2012), “Libro y transposición”, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- STEINER, George (1990), *Lenguaje y silencio*, México: Gedisa.
- STEINER, George (1993), *Presencias reales*, Buenos Aires: Ensayos/Destino.
- STEWART, Susan (1994), *Crimes of Writing, Problems in the Containment of Representation*, Durham, Duke University Press.
- STEWART, Susan (2003) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, NC: Duke University Press
- SUAREZ DANERO, E.M. (1970), *El atorrante*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SZIR, Sandra (2009), “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de ladrones de la Capital”, en Geraldine ROGERS, *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887*, ob. cit.
- SZIR, Sandra et al. (2009), *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Teseo.

- SZTRUM, Marcelo (1993), "Esta debe ser, es, deseo que sea otra lengua: evolución de la idea del idioma nacional argentino", en *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain (II) (perspective diachronique)*, Sous la direction d'Augustin Redondo. Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP les 19, 20 et 21 mars 1992, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- TERÁN, Oscar (2000), "El lamento de Cané", *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- UDAONDO, E.(1922), *Uniformes militares usados en la Argentina desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Buenos Aires: Establecimiento Gráfico, Pegoraro Hnos.
- VELAZQUEZ, Paula Bellot (1986) "Influencia de la cultura y la lengua francesas en Entre-Nos de Lucio Mansilla," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 24, Otoño-Primavera. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss24/15>
- VILLANUEVA, Graciela (2005), "La imagen del inmigrante en la literatura argentina entre 1880 y 1910", en : *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, Numéro 1-2000 - Migrations en Argentine . Disponible en <http://alhim.revues.org/document90.html>.
- VILLANUEVA, Graciela (2010), "Inmigrantes y extranjeros en las leyes y en la ficción", en Alejandra LAERA, *El brote de los géneros*, (ob. cit),
- VILLAVICENCIO, Susana (ed.) (2003), *Los contornos de la ciudadanía, Nacionales y extranjeros en la Argentina del centenario*, Buenos Aires: Eudeba.
- VIÑAS, David (1973), *Literatura Argentina y Realidad Política. La crisis de la ciudad liberal*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- VIÑAS, David (1982), *Indios, ejército y frontera*, México: Siglo XXI.
- VIÑAS, David (1995), *Literatura Argentina y Realidad Política*, (2 vols.), Buenos Aires: Sudamericana.
- VIÑAS, David (2003): "Mansilla, arquetipo del gentleman-militar (1870)". *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos
- VIÑAS, David 1986. "Mansilla. Trece hipótesis". En: *La Razón*, Buenos Aires, 13 de febrero.
- WEILL, Georges (1994), "El periódico la segunda mitad del siglo XIX" en: *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México: Noriega-Limusa.
- WEINBERG, Félix (1952), "Prólogo" en WILDE, Eduardo, *Escritos Literarios*, Buenos Aires: Hemisferio.
- WEINBERG, Félix (1958), *El salón literario de 1837*, Buenos Aires: Hachette.
- WEINBERG, Gregorio (1998), *La ciencia y la idea de progreso en América Latina, 1860-1930*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- WILDE, Eduardo (1914), *Aguas abajo*, Buenos Aires: Peuser.
- WILDE, Oscar (1969), "Ouida's New Novel", *Pall Mall Gazette* 49, n°7539 (17 May 1889), p. 3, recopilado en *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann, Chicago: University of Chicago Press, pp. 142-144.
- WILLIAMS, Raymond (1978), "The Press and Popular Culture: An Historical Perspective". *Newspaper History: from the 17th Century to the Present Day*. London:Constable.

WILLIAMS, Raymond (1997), *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid: Debate.

WILLIAMS, Raymond (2000), *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Biblos.

WILLIAMS, Raymond (2001), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.

YUNQUE, Álvaro (1971), *Fray Mocho precursor del lunfardo*, conferencia pronunciada por primera vez en el Círculo de la Prensa en 1964, Buenos Aires: Ediciones Metrópolis.

ZUMTHOR, Paul (1989), "Escritura", *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid: Cátedra.

ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.