

Esteticismo, profesionalización y cambios sociopolíticos en el novecientos rioplatense*

Eduardo Romano♦

Resumen

Las dos grandes ciudades rioplatenses (Buenos Aires y Montevideo) sufrieron una serie de rápidos cambios económicos, sociales y culturales desde 1880 en adelante. Al amparo de los procesos políticos que pusieron fin a las luchas civiles, la actividad literaria e intelectual comenzó a consolidarse y a adquirir características rentables. Los grandes diarios sociales más que de partido y la aparición de revistas ilustradas (articulan palabras e imágenes) contribuyeron a la formación de un inédito público lector.

También el sistema literario se tornó complejo, tanto por la novedad modernista (traída a la región por el nicaragüense Rubén Darío), como por la aparición de cancioneros compuestos en diversas jergas, que se vendían en las calles. La producción de los uruguayos Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras y Horacio Quiroga, sirve para ejemplificar tres actitudes divergentes de relacionarse con el público en esas circunstancias.

El primero pasó del modernismo a inaugurar los procedimientos poéticos vanguardistas para un grupo selecto de lectores. El segundo buscó escandalizar y lo recluyeron en una casa de salud cerca de medio siglo. Quiroga, en fin, consiguió enlazar su escritura de avanzada con la colaboración en revistas ilustradas. En *El mal metafísico* (1916), Manuel Gálvez opone, tácitamente, su destino exitoso en ese género al de un protagonista (Carlos Riga) que no quiere renunciar a la pureza poética y profesionalizarse.

Palabras clave: historia social, región rioplatense, nuevas formas literarias y periodísticas, adaptación o no de algunos escritores, recreación novelística de tales circunstancias.

* Artículo recibido el 20 de febrero de 2008 y aprobado el 22 de abril de 2008.

♦ Doctor en Letras y Profesor Asociado de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Abstract

The two great cities of the River Plate (Buenos Aires and Montevideo) underwent a series of rapid socioeconomic and cultural changes from 1880 onwards. Under the protection of the political processes that put an end to civil conflicts, literary and intellectual activity began to consolidate and became profitable. The great social daily newspapers (rather than political party newspapers) and the appearance of illustrated magazines (that combined words and images) contributed to the formation of a previously unseen group of readers.

Also, the literary system turned complex, not only because of the modernist novelty (brought to the region by the Nicaraguan novelist Rubén Darío), but also because of the appearance of songbooks composed in different jargons that were sold on the streets. The production of the Uruguayans Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras and Horacio Quiroga can be used to illustrate three divergent attitudes to relate to the public in those circumstances.

The first advanced from modernism to inaugurate the poetic avant-garde procedures for a select group of readers. The second looked for scandal and was confined in a mental health institution for almost half a century. Finally, Quiroga managed to develop his advanced writing with the collaboration of illustrated magazines. In *El Mal Metafísico* (1916), Manuel Gálvez establishes, tacitly, his success in this genre in opposition to one of the main characters (Carlos Riga) who resists abandoning poetic purity to professionalization.

Key words: Social history, the River Plate region, new literary and journalistic forms, adaptation or not of some writers, novelistic recreation of such circumstances.

1. Dos capitales diversas que componen una sola región

La segunda presidencia del tucumano Julio A. Roca (1898-1904) marca la aceleración de un proceso modernizador de la economía con fuertes repercusiones sociales. La Buenos Aires aldea ha quedado atrás (su población se aproxima a los 800.000 habitantes) y su incorporación activa al mercado internacional, con productos alimen-

ticios agropecuarios, y los beneficios consecuentes, se convierten en líneas ferroviarias y telefónicas, servicios de correo, gas, agua potable y alumbrado, desagües cloacales, electrificación del transporte tranviario, automóviles particulares y de alquiler, los primeros ómnibus.

Si la calle Florida, entre Córdoba y Corrientes, es la vidriera elegida por dandis y coquetas para pasearse y comprar objetos procedentes de París, desde

la moda hasta los libros, su equivalente en la otra orilla es la calle Sarandí, en el trayecto entre las plazas Constitución y de la Independencia. Nuestra avenida de Mayo, hasta la avenida Callao, puede equipararse, a su vez, con la avenida 18 de julio, hasta la plaza de Cagancha. Sobre ambas se van a instalar los intelectuales y artistas del Ateneo, en la década del noventa.

El proyecto de las nuevas residencias adoptaba, a distintas escalas, el del *hotel privé* francés desde el palacete en medio de jardines hasta otros más urbanos, con su fachada sobre la calle y su reducción para terrenos menores, el *pétit hotel* más compacto con un jardín al fondo¹.

Todavía quedan restos de tal ostentación alrededor de la Plaza San Martín, ahora convertidos en edificios públicos. El *Art Nouveau*, en cambio, atrajo mayormente a los sectores medios más prósperos (Club y Hospital Español) y sus huellas han quedado asimismo en la ciudad de Rosario (puerto de la provincia argentina de Santa Fe).

En cuanto a paseos, los carruajes iban y venían por los caminos arbolados de Palermo, remodelado por el arquitecto francés Carlos Thays, mientras que, en Montevideo, el paisajista francés

Lasseau convirtió la quinta Buen Retiro en el Prado Oriental, al que se accedía con coches tirados por caballos y a lo largo de la avenida Agraciada.

Los hipódromos contaban con un sector reservado a la más selecta concurrencia y donde las damas aprovechaban para desplegar sus modelos importados. Lo cual asimismo sucedía con ocasión de los desfiles patrios, según recuerda el cronista social uruguayo Teófilo Díaz (más conocido por su seudónimo Tax):

La preocupación del día fue sin duda la exhibición de *toilettes*.

Llamaron la atención el traje de la señora de Vidiella, color heliotropo tenue, y su cabeza joven, empolvada prematuramente, como una gracia especial del tiempo; y el traje de la señora de Díaz, color caramelo oscuro, con alamares más claros sobre mangas griegas, y su cabeza de seda blanca ligeramente ondulada².

Veladas líricas y representaciones teatrales de compañías extranjeras, en varias salas, entretenían a la clase dirigente de ambas capitales, además del Club Oriental o el Uruguay, de un lado, y el Club del Progreso, del otro, pues ambas tenían su Jockey Club. Cerca de los escenarios, de las actrices y de las variedades, donde actuaban con escasas ropas las mujeres más desprejuiciadas,

¹ BRAUN, Clara y CACCIATORE, Julio, "El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana", en: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (Dir.), Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 49.

² REYES ABBADIE, Washington y VÁZQUEZ ROMERO, Andrés, *Crónica General del Uruguay 6. El siglo XX, t. I*, Montevideo, Banda Oriental, 2000, pp. 125-126.

los cafés albergaron a bohemios (músicos, pintores, escritores, periodistas) también dispuestos al placer sensual y que compartían entre ellos, por igual, disputas y libaciones. El Café Sarandí, el Polo Bamba o el Moka montevideanos y la Brasileña, el Royal Keller o lo de Luzio, en Buenos Aires, contaban a diario con esa concurrencia.

Tanto boato no evitaba que, a muy pocos kilómetros dentro del casco urbano y más aún en los suburbios en formación, muchos desocupados o malpagados habitaran en condiciones miserables, sea en los conventillos que hacinaban a cientos de personas, sea en rancheríos aledaños, ambos ajenos a todo principio de salubridad. Pero una incipiente industria artesanal, sobre todo de productos de consumo “que iban desde los alimentos y bebidas, hasta la vestimenta y artículos de ferretería”³, ocupaba a un proletariado, en su mayoría de origen inmigratorio, que comenzaba a organizarse, a actuar sindicalmente y a protestar.

Entre ambos extremos contrastantes, las clases medias en gestación sirvieron de pasaje, y se ocuparon en la administración pública, en las empresas de servicios o en pequeños comercios (tiendas, almacenes, bazares, etc.). Habitaban los barrios modestos que nacieron al ritmo de la urbanización y del trazado de los

nuevos medios de transporte. Preferían la llamada “casa chorizo”, por la serie de cuartos enfilados detrás de un zaguán, a lo largo de uno o dos patios, y a la cual, si mejoraban económicamente, solían agregar la sala con balconcito al frente y nuevas habitaciones hacia el fondo para los hijos casados.

No tardaron en incorporarse al consumo, en masificarlo, y en alternar en ciertos espacios con la minoría dominante. Alquilaban carruajes por unas horas, para recorrer Palermo, y acudían a las grandes tiendas (Harrods, Gath y Chaves) de origen británico o a otras más modestas, sobre todo cuando llegaba el momento de las liquidaciones.

Buena parte de este sector consistía en los hijos de la primera inmigración, que ya habían comenzado a arraigarse de otro modo y que solían tener enfrentamientos generacionales con sus padres, a los que la literatura no permaneció ajena.

Es el caso del hijo que estudia gracias al sacrificio de los “viejos” y una vez que se doctora (en la Facultad de Derecho, fuente de prestigio, relaciones y aun riqueza) ingresa a otros círculos sociales criollos, donde enamora a una muchacha de la alta burguesía, reniega de sus progenitores y se preocupa para que regresen a Europa antes de su casamiento. He ahí un resumen argumental de *Pedrin*, relato que Félix Lima incluyó en el volumen del mismo título, subtulado *Brochazos porteños*. A punto de partir, sobre la cubierta del vapor, la madre lamenta que el hijo ni

³ ROCCHI, Fernando, “El péndulo de la riqueza. La economía Argentina en el período 1880-1916”, en: LOBATO, Zaida, (Dir.), *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Nueva Historia Argentina, 2002, p. 34

siquiera haya ido a despedirlos, a lo que Pedrín replica en cocoliche (castellano rioplatense deformado por los dialectos itálicos): “Decalo, vieca, estará trabacando de argentino...”⁴.

Uruguay vivió transformaciones socio-económicas muy similares, aunque en una escala reducida, dado que Montevideo sólo albergaba en 1900 poco menos que 290.000 habitantes. Otros factores señalaban asimismo diferencias: un establecimiento más temprano del flujo inmigratorio, una menor infraestructura técnica, la persistente confrontación armada entre gran parte de la zona rural, nacionalista (blancos), y la capital y otras ciudades, liberales (colorados), que no se saldó hasta el período comprendido entre el golpe de Estado de Cuestas (1898) y la paz de Aceguá o derrota definitiva del caudillo Aparicio Saravia en 1904.

Después de Masoller, el camino pareció quedar expedito. Adentro y afuera, pues a la paz de 1904 siguió más tarde la definición de los límites con el Brasil (1907-1909) y el acuerdo con la Argentina por el uso común del Río de la Plata (1910). El Uruguay del novecientos transitó luego con energía por un camino de reformas sociales y económicas y avanzó en la consolidación de la ciudadanía política⁵.

⁴ LIMA, Félix, *Entraña de Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969, p. 166.

⁵ BRANDO, Óscar, “Modernismo: latitud máxima”, en: BRANDO, Ó., *El 900*, t. I., Montevideo, Cal y Canto, 1999, p. 33.

bajo el liderazgo de José Battle y Ordoñez, quien inició una línea de reformas en su primera presidencia (1903-1907) que ampliaría en la segunda (1911-1915).

Con otras características, tampoco la Argentina estuvo al margen de las convulsiones armadas. En julio de 1903, la Unión Cívica Radical, que había surgido de la escisión posterior de la Revolución del noventa entre cívicos nacionales y radicales, encabezados por Leandro N. Alem, produjo un levantamiento en las provincias de Buenos Aires, Santa Fe y San Luis contra las autoridades constituidas que triunfó temporalmente, pero el gobierno de Luis Sáenz Peña envió intervenciones propiciadas desde el Congreso; durante los meses siguientes, ocurrió algo similar en Corrientes, Tucumán y otra vez Santa Fe, pero el ministro Manuel Quintana (acababa de suplantarse a Aristóbulo del Valle) ordenó esta vez una violenta represión contra los sublevados.

En el campo artístico, tampoco las relaciones fueron demasiado pacíficas. La sucesión lenta y lineal que predominara hasta 1880 resultó convulsionada por una serie de tendencias y fenómenos dentro del campo mismo de la cultura letrada, pero también en sus márgenes. Al primer caso corresponde la aparición del modernismo, nombre que sirvió para designar el primer intento literario regional que aspiraba a tener un margen inédito de autonomía para las costumbres vigentes.

Por supuesto que tal intento no estaba desvinculado de todos los factores enumerados antes, era correlativo de una situación socio-cultural compleja, plena de tensiones desembozadas y/o encubiertas. Como suele suceder en las zonas marginales, Europa ya había vivido algo similar desde mediados del siglo XIX y la mayoría de los artistas locales estaban al tanto del proceso, aunque vacilaran al sentirse arrastrados por fuerzas similares. En general, reiteraron en un principio las mismas acusaciones contra la burguesía mercantilista, insensible al arte y a las cosas del espíritu.

Luego, muchos comprendieron que la configuración de un mercado cerraba algunas puertas al tiempo que abría otras. Tampoco las instituciones se modificaron repentinamente, pero el modo de insertarse en ese nuevo campo ampliado y contradictorio también incidió sobre los comportamientos estéticos. El caso de Darío encarna bien tales desplazamientos: por un lado gozó de protección oficial y de mecenas amigos que pagaron sus libros editados en Buenos Aires; por otro, colaboró con numerosos diarios y revistas del país y del extranjero para solventar su vida social, bastante dispendiosa.

En cuanto a su escritura, reactivó el rechazo que en las décadas anteriores provocara el naturalismo. La intelectualidad oficial condenaba sus desbordes como extraños a nuestra idiosincrasia y peligrosos para la moral familiar. Eso explica el auge de los centros tradicionalistas que surgieron en el

Uruguay (Sociedad La criolla, 1894) y que tuvieron pronta repercusión en Buenos Aires, ello produjo la alarma de muchas voces intelectuales consulares de ambas orillas.

Como si fuera poco, el difícil encuentro entre nativos e inmigrantes generó en los suburbios una producción popular que escapaba por completo a los controles de la dirigencia. Fenómenos como la Biblioteca Criolla, en la que escritores sin prosapia ensayaban versificar en la jerga gauchesca, en el mencionado cocoliche o en la mezcla de ambos, venía a sumarse al éxito alcanzado por la adaptación que José Podestá hiciera del *Juan Moreira* -folletín gauchesco de Eduardo Gutiérrez publicado en el periódico *La Patria Argentina* (1879-1880)- para el circo de doble sección (la primera acrobática y la segunda escénica) y que generó una prolífica descendencia.

Además, la legendaria figura del payador rural, al cual se le atribuían actuaciones al aire libre o en las pulperías camperas, revivía en almacenes o teatruchos suburbanos, concitando a un público entusiasta con sus improvisaciones o enfrentamientos de contrapunto. Ante ese hecho, un intelectual prestigioso como Ernesto Quesada escribía en la revista *Estudios*, en 1902:

Un payador en un teatro es un contrasentido tan enorme, que esos dos términos se dan de mojicones: el cantor de la pampa convertido en histrión... ¡qué sarcasmo! Y, sin embargo, la gente

acude ansiosa a esos teatros, a oír a esos payadores de circo...⁶.

De seguir indagando en esa dirección, topáramos con el auge del teatro por secciones, que comenzó imitando el éxito de *La gran vía* (1885) madrileña y despertó pronto la vocación de modestos libretistas a componer espectáculos breves donde predominaba la música, el baile y el canto, una intriga elemental con mucho colorido, humor y movimiento. A los pasacalles de *De paseo en Buenos Aires*, *De paso por aquí* o *La fiesta de don Marcos*, les siguió un auge del sainete, lírico o no, que fue adquiriendo lentamente mayor dimensión dramática, según se advierte ya en *Gabino el mayoral* (1898) de Enrique García Velloso o en *Fumadas* (1902) de Enrique Buttaró.

En cuanto a las reacciones de la intelectualidad más conservadora, no se limitó al desprecio leído en Quesada, sino que organizó un frente nativista cuyo punto de partida teórico fue *La tradición nacional* (1887) del riojano Joaquín V. González, llevada a la práctica en el volumen *Mis montañas* (1893), quien depositaba en su pasado infantil como hijo de estanciero y en el terruño natal la suma de las auténticas virtudes nacionales.

Esa receta fue continuada por el entrerriano Martiniano Leguizamón

(*Recuerdos de la tierra*, 1896) y tuvo una presencia notoria en la narrativa uruguaya, a partir de Fernández y Media, autor de *Charamuscas* (1892) y *Cuentos del Pago* (1893), además del volumen poético *Camperas y serranas* (1894). Pero los poetas sobresalientes de esa tendencia fueron el argentino Rafael Obligado (*Santos Vega*, 1884, al cual agregó otro canto en 1906, cuando la Viuda de Charles Bouret reeditó en París sus *Poesías*)⁷ y el uruguayo Elías Regules (*Versitos criollos*, 1894, cuyo diminutivo eliminó en 1900), quien también fue dramaturgo: *El entenaio* (1892).

Esos tradicionalistas contaron con el respaldo, como anticipé, de las figuras intelectuales más prestigiosas de la época, sobre todo cuando irrumpió el desafío modernista. Tanto José E. Rodó del lado oriental del Plata, como Paul Groussac (un francés radicado en la Argentina desde 1870 y que sería durante cuarenta años Director de la Biblioteca Nacional) en el occidental, le restaron méritos, aunque sin desconocer su innegable destreza poética.

El uruguayo, al comentar *Prosas profanas* (uno de los dos libros que Darío publicó en Buenos Aires, en 1896), aseguró: “indudablemente Rubén Darío no es el poeta de América”, que necesita

⁶ QUESADA, Ernesto, “El criollismo en la literatura Argentina”, en: RUBIONE, Alfredo, *Estudio crítico y compilación: En torno al criollismo. Textos y polémica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, Capítulo, Las nuevas propuestas, p. 203.

⁷ No dejo pasar el hecho de que el nativista obligado prefiriera el refinamiento de una edición francesa adornada con exóticos “amorcillos”- para un volumen que incluía al autóctono *Santos Vega*, según la costumbre de la mayoría de los escritores de la élite.

“un arte en verdad libre y autónomo” (*La Vida Nueva. Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, 1899) porque su refinamiento decadente incomodaba a sensibilidades acostumbradas a los ecos tardíos del romanticismo europeo.

El francés, comentando el mismo volumen en su revista *La Biblioteca*, lo juzgó “una tentativa que reputo triplemente vana y estéril: en sí misma, por la lengua en que se formula, por el público al que se dirige”⁸. Lo acusa de morder la “fruta prohibida” (sensualidad), de imitar exclusivamente a los franceses y resultar oscuro, poco legible, tanto como uno de sus modelos:

el apocalíptico Mallarmé ha necesitado tornarse incomprendible, para dejar de ser abiertamente mediocre: su esoterismo verbal es el cierre secreto de un arca vacía⁹.

Esta opinión, leída hoy, beneficia más que condena a Darío y, a lo sumo, revela la incapacidad de Groussac para asimilar el mensaje simbolista, por mucho que protestara -incluso en ese artículo- sobre su ductilidad para plegarse a lo nuevo. Pero esa culpa de hermetismo estaba sentenciando, a la vez, un extrañamiento del poeta frente al público.

⁸ GROUSSAC, Paul, “Los raros”, en: *Nosotros*, a. X, t. XXI, Buenos Aires, 1916 (reproducido de *La Biblioteca*, t. I, Buenos Aires, noviembre de 1896), p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 154.

El resto de este artículo apuntará a mostrar que sólo algunos modernistas prefirieron escribir para pocos, recluirse en cenáculos de iniciados, y mofarse de sus posibles lectores, mientras que otros, no menos importantes, abrieron caminos de posible confluencia.

Difiero, en este aspecto, con lo que asegura en su brillante capítulo *La transformación del arte* Eric Hobsbawm: “...el espectáculo de masas industrializado revolucionó el arte del siglo XX, y lo hizo en forma separada e independiente de la vanguardia”¹⁰, pues sólo hacia 1914 los artistas más avanzados incursionaron, por ejemplo, en la cinematografía. Creo que la negación de tal aserto puede buscarse en algunas características del periodismo rioplatense de masas que se vislumbra a fines del siglo XIX.

2. Las posibilidades literarias de profesionalización

Según lo dicho antes, numerosos escritores sin prosapia buscaron ganarse la vida con lo que escribían en algunas prácticas artísticas poco prestigiosas, como los versos en diversas jergas, el género chico criollo, la improvisación payadoresca, los dramones gauchescos que seguían el ejemplo del *Moreira*, etc. Los modernistas, desde sus primeras manifestaciones en América (Julián del Casal y José Martí en Cuba, Gutiérrez Nájera en México, José Asunción Silva

¹⁰ HOBBSAWM, Eric, *La era del imperio (1875-1914)*, Barcelona, Labor, 1989, p. 241.

en Colombia), buscaron en el periódico un lugar para ser remunerados y adquirir repercusión pública e hicieron un inapreciable aporte al género *crónica*.

Así lo advierte y comenta Julio Ramos, pero limitando, curiosamente, esa función a quienes desde Europa (Gómez Carrillo, Darío, Manuel Ugarte) practicaban “la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad”¹¹, lo cual deja fuera del género a la inmensa cantidad de periodistas que, en forma precaria en un extremo o muy elaborada (adhirieran o no al modernismo) en el otro, procesaban por escrito los avatares de una vida cotidiana en permanente proceso de ebullición.

La estada del nicaragüense Rubén Darío en Buenos Aires (1893-1898) ejerció, en ese sentido, una influencia decisiva. Sus versos y los artículos que reuniría en *Los raros* aportaron una concepción distinta del arte y del artista, a la vez que produjeron una renovación del léxico, de la sintaxis y del ritmo de la lengua castellana, cuyo influjo se haría sentir rápidamente en España.

Pero, sobre todo, obedecían a “una expansión desmesurada del deseo, en su doble faz de apetito de goce y apetito de poder (...) abatidas las barreras religiosas y éticas”, lo cual repercutía en el arte “asociando belleza y erotis-

mo”, un erotismo que no alcanzaba “su intensidad más alta, sino es mediante el travestido” y las “máscaras cambiantes”¹², como pude leerse en los poemas *Heraldos* o *Divagación* de Darío.

Sitiados entre ambas convulsiones - la del arte popular y la del vanguardismo modernista- los intelectuales de mayor prestigio y raigambre conservadora sintieron que su poder comenzaba a resentirse y que un nuevo público, aluvional, los desconocía y aun los desafiaba. Es cierto que esto fue más notorio en la Argentina, y ese dato nos advierte que la similaridad socio-cultural de la región no fue para nada absoluta. Por el contrario, las diferencias surgidas sobre ese fondo común plantean interrogantes que enriquecen la exploración y le otorgan otra dimensión a numerosos textos de la época.

Esta faceta de los mismos tal vez no fue demasiado indagada porque, durante mucho tiempo, diría que hasta en un ensayo como el de Fraçoise Perus¹³, se acusó al modernismo de encerrarse en una “torre de marfil”, de menospreciar al público y jactarse de su aristocratismo antiburgués. Es cierto que hubo algo de todo eso, pero también existió lo contrario y aquella participación activa en ciertos periódicos y/o revistas así lo acredita.

¹¹ RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 90.

¹² RAMA, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985, pp. 87-88.

¹³ *Literatura y sociedad en América latina. El modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Por eso se impone ahora efectuar una mínima revisión de cómo se había transformado el periodismo en el Plata, partiendo de la certeza de que muchos diarios, en la Argentina, abandonaron su carácter faccioso con el fin de las guerras civiles, es decir, desde 1866 (primera presidencia liberal, la del General Bartolomé Mitre), y fueron asumiendo cada vez más la función de satisfacer noticias y lecturas de mayor interés social y, también, con fines de entretenimiento.

Así, la literatura empezó a circular por sus páginas (el caso de *La Nación*, de la familia Mitre; *Tiempo* de Vega Belgrano; *El Diario* de Manuel Láinez, etc.) y otro tanto sucedería en Montevideo, sobre todo desde que José Battle y Ordoñez lanzó *El Día*, en 1886. Pero el papel protagónico estuvo a cargo de otra clase de publicaciones periódicas, a las que responsabilicé de haber provocado una verdadera *Revolución en la lectura*¹⁴. Y la razón se desprende, hasta cierto punto, del subtítulo: *El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*.

En efecto, rastrear la aparición de la primera revista ilustrada popular, *Caras y Caretas*, editada en Buenos Aires desde agosto de 1898 (y cuya vida continuó hasta 1941), permitía observar cómo el periodismo se adecuaba a las nuevas circunstancias para alcanzar las

dimensiones de un fenómeno masivo. Y ese semanario ilustrado lo fue, pues si comenzó con 12.000 ejemplares, según ellos mismos reconocían en la sección *Menudencias* del segundo número, su crecimiento los llevó hasta cifras impensables hoy día.

El profesor Howard M. Fraser de la Universidad de Arizona trazó un cuadro estadístico muy completo de su “crecimiento físico” entre 1898 y 1908, el cual permite advertir que en 1900 ya había llegado a 64 páginas, en 1902 a 82 y a 100 desde fines de 1906. Conviene aclarar, sin embargo, que el segmento central de la revista, el estrictamente artístico-literario-informativo, cayó en el mismo lapso de ocupar el 70%, al 41% y al 32% respectivamente, según la misma fuente¹⁵. Es decir que el mayor crecimiento se produjo en los segmentos inicial y final, donde concentraban la publicidad, primero exclusivamente, y luego intercalando noticias breves y curiosas del exterior -en su mayor parte- o del interior del país, pero todas sin firma. Y la firma era un sello de atractivo o por lo menos de mayor preocupación compositiva. Mejor, debería decir la doble firma, pues cada artículo de los incorporados al segmento central llevaba al pie y a la derecha, con mayúsculas, el nombre del redactor y a la izquierda, en bastardilla y con mayúsculas y minúsculas, el nombre del dibujante o del

¹⁴ ROMANO, Eduardo, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.

¹⁵ FRASER, Howard, *Magazines & Masks. Caras y Caretas as a Reflection of Buenos Aires 1898-1908*, Tempe, Arizona State University for Latin American Studies, 1984, p. 14.

fotógrafo (predominó la fórmula *Fot. Caras y Caretas*, aunque luego discriminaron a diferentes fotógrafos en los índices que acompañaban a los ejemplares encuadrados anualmente).

Entre la falta de firma y la doble autoría hubo una gran cantidad de colaboraciones firmadas con seudónimo. Incluso el director de la publicación, el escritor entrerriano José Álvarez, firmó con el seudónimo Fray Mocho sus textos costumbristas ficcionales y con el de Fabio Carrizo sus artículos eminentemente periodísticos, como los dedicados a la casa de Rosas en Palermo, a la muerte de Juan Moreira, etc.

El éxito de esta publicación, cuyo paratexto era *Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades*, provino de unir, como ese sintagma lo confiesa, el humor con el arte y las principales noticias de la semana (la revista salía los sábados y la distribuían por la ciudad y los suburbios un enjambre de niños tras retirarla de la redacción, situada muy cerca de la histórica Plaza de Mayo, en la calle Bolívar al 500).

Su fórmula periodística fusionaba, de manera inédita, la tradición de las publicaciones satíricas, basadas en la caricatura y de muy pocas páginas (ejemplo *Don Quijote*, Buenos Aires 1883-1903), con la revista ilustrada costosa, que carecía de humor y tampoco dedicaba demasiado espacio a lo actual (ejemplo *La ilustración sudamericana*, que desde 1893 se vendía en varios países de América).

Caras y Caretas, por su parte, había nacido en Montevideo, a instancias del periodista español Eustaquio Pellicer, con las características del primer tipo, pero a lo largo de la década del 90 había comenzado a transformarse (más páginas y textos, incluso literarios) y su metamorfosis final culminó en Buenos Aires, donde Pellicer pasó a ser el redactor y otro español, Manuel Mayol, el dibujante. Se supone que ambos eran responsables de todo lo escrito, en un caso, y de todo lo visual, en el otro. Y me atrevería a decir, incluso, de la publicidad.

En una época sin agencias, creo que el propio *staff* de la revista, reconocido públicamente al celebrar el primer año de vida, se encargaba de las publicidades sobresalientes. Estaban inicialmente en las primeras páginas, pero luego se distribuyeron con mayor libertad, aunque siempre fuera del segmento central, de modo que nunca mezclaron la información y el arte con el mercado. Consistían en un espacio que oscilaba entre el cuarto de página y la página completa y en un dibujo acompañado de alguna breve estrofa humorística, de algún diálogo o acotación ingeniosa.

Luego de esta breve presentación, puedo afirmar que esta revista, que se vendía también en Montevideo y cuya réplica en esa ciudad fue luego, hasta cierto punto, *Rojo y Blanco* (1901-1903), ofreció un mosaico heterogéneo de lecturas para un grupo de lectores que era también bastante impreciso, de bordes sinuosos,

articulando discursos e informaciones de diferente tipo que tienden a presentar un mundo simbólico relativamente integrado, en el que van encontrando sus lugares el cine, la literatura, la canción popular, las notas de la vida cotidiana, la moda y la historieta¹⁶.

Optaron, en principio, por no dejar nada fuera, pero sabemos que esos buenos propósitos suelen ser incumplibles. De todas maneras, la amplitud de su registro resultaba verdaderamente “revolucionaria” para quienes pretendían todavía proteger a la letra escrita de miradas invasoras.

Por eso sus páginas contaron con la firma de Roberto J. Payró, uno de los fundadores del Partido Socialista en la Argentina, quien les envió muchos de los textos críticos de la vida en provincia que compondrían en 1908 los *Cuentos de Pago Chico*; con relatos de Martiniano Leguizamón, un entrerriano tradicionalista y nativista; con la *Galería de inmigrantes* de Francisco Grandmontagne, un español que representó a la llamada “generación del 98” en Buenos Aires, como se puede advertir sobre todo en su ensayo *Vivos, tilingos y locos lindos* (1900).

Con un nutrido grupo de observadores y comentaristas de costumbres, quienes, empleando su nombre propio

o un seudónimo, procesaron desde posiciones sumamente diversas el difícil encuentro entre los nativos y los varios millones de inmigrantes que llegaron y se quedaron en el país. Sobresalió en tal sentido el mencionado director, sobre todo desde que, a partir de *Tierna despedida*¹⁷, hizo dialogar sin ningún encuadre narrativo a voces que representaban a los criollos de diferentes sectores sociales -desde los vagabundos hasta la alta burguesía- especialmente en torno de una confusa e impredecible movilidad social.

Ese “nuevo periodismo” instaurado por las revistas ilustradas (*Caras y Caretas* tuvo prontas y múltiples imitadoras, como *P.B.T.*, *Don Basilio*, *El Gladiador*, *Papel y Tinta*, *Tipos y Tipetes*, etc.) era pago, solicitaba colaboraciones en muchos casos pautadas (por ejemplo para las celebraciones patrióticas, las conmemoraciones religiosas, etc.) y convirtió a muchos escritores bisoños en profesionales de la escritura. Los literatos preexistentes se vieron ante la obligación de optar, de plegarse a las posibilidades de este nuevo medio o de rechazarlo indignados por su “vulgaridad”.

Hubo modernistas, para retomar mis preguntas iniciales, que siguieron ambos caminos, pero si me remito a la cabeza del movimiento, es decir, a Rubén Darío, hizo del periodismo por lo menos su segundo medio de vida, pues

¹⁶ SARLO, “Modernidad y mezcla cultural”, en: VÁZQUEZ-RIAL, HORACIO (Ed.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, p. 190.

¹⁷ *Caras y Caretas*, No. 37, Buenos Aires, 17-VI-1899.

en general disfrutó en los años pasados en la Argentina de alguna canonjía administrativa. Llegó como cónsul de la república de Colombia, dada su amistad con el entonces presidente de ese país, Rafael Núñez. A la muerte de éste, perdió el cargo diplomático, pero pronto otros intelectuales cercanos al presidente Julio A. Roca le consiguieron un puesto en el Correo al que nunca concurrió, salvo para cobrar.

La mayoría de los materiales -artículos y poemas- que confluyeron en sus dos libros editados en ese período (*Los raros y Prosas profanas*, ambos de 1896), provenían de diarios y revistas intelectuales o literarias porteñas. Cuando se marchó, llevaba el cargo de corresponsal de *La Nación* en España. Desde allí y desde París, mantuvo una correspondencia permanente con ese diario, el más prestigioso y que más espacio dedicaba a las artes. Tanto, que en 1902 editó semanalmente un suplemento revisteril con los rasgos básicos de la exitosa *Caras y Caretas* junto con el ejemplar del periódico.

Me interesa confrontar, ahora, la actitud de dos importantes escritores uruguayos del modernismo respecto de esta instancia decisiva de la profesionalización que, como veremos, también abarcaba otras elecciones, más rigurosamente estéticas, e influía, quizá inadvertidamente para los propios escritores, en su vocación por elegir uno u otro género y en la manera de tratarlo. Al margen, la mayor prueba de que esa transgresión superaba lo meramente retórico queda confirmada por sus propios

destinos y el de algunos otros escritores próximos a ellos.

3. Entre muerte, fracaso y ardua integración

Resulta interesante contraponer el caso de Horacio Quiroga (1878-1937) con el de sus contemporáneos, y por momentos amigos, Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Roberto de las Carreras (1873-1963). Aquél había concitado a su alrededor, una vez llegado desde Salto -su ciudad natal- a Montevideo, la complicidad de un grupo de artistas con quienes formó El Consistorio del Gay Saber, como homenaje a los trovadores palaciegos medievales. Los otros generaron, con sus propios cofrades, la Torre de los Panoramas, cuyo nombre respondía al altílo de un edificio cercano al río en el que vivía Herrera y Reissig y donde se reunían.

Tal vez la clave del cortocircuito entre ambos grupos resida en la persistente descalificación que el exquisito poeta de *Los parques abandonados* y el audaz prosista de *Sueño de Oriente* mantuvieron frente al gran público. Eso que aparece con nitidez y frecuencia en el texto, que muchos consideran escrito en colaboración, *Los nuevos charrúas* (1901-1902)¹⁸. En su afán de agredir a la burguesía montevideana, recayeron,

¹⁸ En su *Prólogo a El pudor. La cachondez*, Montevideo, Arca, 1992, p. 5, Carla Giaudone y Nilo Berriel sostienen, en nota al pie, que Herrera y Reissig también denominó al conjunto *Psicología de los uruguayos, Parentesco del hombre con el suelo y Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*.

como le había sucedido por momentos a Rubén Darío, en una exaltación de las minorías patricias, únicas donde al parecer podían reclutar lectores a su medida.

En el único segmento publicado de este ensayo autobiográfico, y al margen de que su mayor aporte epocal sea reivindicar el derecho de las mujeres al placer sexual, el o los autores insistían en que el público uruguayo no estaba todavía suficientemente civilizado (europeizado), rechazaba las versiones del drama naturalista a cargo de la actriz Della Guardia o no asistía a los dramas modernistas que traía la compañía de Leiget-Reiter. Cuando se publicó *Sueño de Oriente* (Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1900),

...hombres y mujeres bramaban escandalizados. El pudor de unos y otros se revolvía con espanto en una epilepsia de maldiciones y sonrojos. Esto no quita que por lo bajo todos se regocijaron y buscaron ávidamente la clave del libro¹⁹.

En ese breve relato, aparecido en 1900, de las Carreras comenzaba por referirse a la bestialización de la mujer en el matrimonio y la constante maternidad, situación de la cual excluía a

la elegante Lisette d' Armanville. La llamaré así, ya que por el prejuicio local que impide que

confesemos nuestro amor a las casadas, no me es permitido decir en voz alta el verdadero nombre de la mujer a quien codicio...²⁰.

Lo que dice, detalladamente, es la urgencia de las formas que lo motivan a desearla y a fantasear escenas lujuriosas con ella.

Intercambian finalmente una serie de cartas donde Lisette rechaza conocerlo y tratarlo. Entonces el artista se altera y le responde:

Comprendería su indiferencia si Ud. tuviera un marido inteligente y hermoso, pero en su caso su conducta no tiene explicación y de mi punto de vista europeo es enteramente ridícula. Conserve en buena hora su virtud montevideana²¹.

Desde la dedicatoria a un amigo, Arturo Santa Anna, el autor provocaba la curiosidad de sus posibles lectores diciendo:

Aunque insistas en que los personajes son forjados por mí, te aseguro que existen realmente. En otro país mi éxito sería inmenso. ¡La protagonista de mi obra vendría a llamar a mi puerta!²².

No ceja, pues, de contraponer la aldeana Montevideo a las ciudades de Europa y el supuesto papel que en este

¹⁹ HERRERA y REISSIG, Julio, *El pudor. La cachondez*, Edición crítica, prólogo y notas: Carla Giaudrone-Nelio Berriel, Montevideo, Arca, 1992, p. 37.

²⁰ DE LAS CARRERAS, Roberto, *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*, Montevideo, Arca, 1967, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 59.

²² *Ibid.*, p. 47.

continente disfrutaban los artistas, a pesar de que, desde Flaubert y Baudelaire en adelante, ese mito ya estaba resquebrajado.

Herrera y Reissig, un poeta que no renunció nunca a continuar e incluso exacerbar la puesta en escena lugoniana de *Los crepúsculos del jardín* (1905), aunque de una manera muy personal, condenó drásticamente en el citado escrito autobiográfico la hipocresía de una clase social, pero cayendo en generalizaciones resentidas:

La mujer uruguaya, falta de imaginación, llana, sin ideales, sin sensibilidad ni gusto artístico, disciplinada desde que nace a resoplidos de pulmón por el jefe de la familia, habiendo respirado durante toda su vida una atmósfera de convento, no elige; acepta como marido al primer hombre que se le presenta siendo éste del agrado de sus padres.

En las sociedades cultas, aunque los matrimonios son más o menos Convencionales, el amante revindica para la mujer los derechos del Amor²³.

O atribuye su comportamiento a resabios de salvajismo: “Siendo semibárbaros los orientales y por un atavismo charrúa de los más sorprendentes, gustan de las vírgenes como los salvajes”²⁴. Para decir eso, claro, la fuente es el positivismo racista de Spencer (acerca

de los kanos del Indostaní) y de otros arqueólogos similares sobre abipones, tipis e indígenas brasileños.

Contradictoriamente, si los uruguayos poseyesen tal hipersensibilidad, no acatarían un canon literario tan restringido:

En este pueblo salvaje, existe, al parecer, un código no escrito para los literatos. En él se marcan temas, un autor debe ceñirse a la legitimación vigente de los gustos montevideanos. Se pueden escribir cantos a la patria, novelas sentimentales, panfletos económicos, oraciones políticas, piezas inocentes para el teatro, tesis de sociología y de estética literaria. Nada de carne²⁵.

Coherentes con tal actitud, renunciaron ambos a fundar una posible relación con los lectores recientemente alfabetizados. Herrera y Reissig encaró un camino de estilización cada vez mayor de su poesía, hasta llegar a fórmulas herméticas. Como Darío, que en sólo un año saltó de *Abrojos* (1887) a *Azul...* (1888), pasó de ridiculizar al decadentismo (*A una novia decadente*²⁶, a asimilar al menos en parte su retórica (los poemas incluidos en *La Revista* que dirigió entre 1899 y 1900), para hacerse cargo luego de los aspectos más sorprendentes de la nueva sensibilidad: *Solo verde amarillo para*

²³ HERRERA Y REISSIG, *Op. cit.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶ *En Vida Montevideana. Revista literaria, artística e ilustrada*, No. 34, Montevideo, 6-III-1898)

flauta. Llave de U (Los maitines de la noche, 1902).

Sin embargo, el mayor desconcierto que provocan hasta hoy día sus versos proviene de que junto con acoger la herencia lugoniana y sus frecuentes escenografías pastoriles, anticipa la carnavalesca agitación del lenguaje, no desprovista de humor, que el poeta cordobés empleará al urdir el clima bufonesco de *Lunario sentimental* (1909). Es lo que observo ya en algunos adverbios (segundo verso), adjetivos (noveno verso) y verbos (“obseden”) insólitos, tanto como hablar del “plumón” de los “céfiros”, al comienzo de *Desolación absurda*:

Noche de tenues suspiros
platónicamente ilesos:
vuelan bandadas de besos
y parejas de suspiros;
ebrios de amor los céfiros
hinchan su leve plumón
y los sauces en montón
obseden los camalotes
como torvos hugonotes
de una muda migración.

Eso lo convierte también en un pionero de las vanguardias:

tal vez no es inexacto afirmar que fue Herrera quien en Latinoamérica se adelantó a esos cataclismos, a esas razonadas violencias y destrucciones y a esos descatos del signo y de la coherencia que dejaron por el camino al lector corriente y que dejaron por momentos a la poesía como una rueda loca girando en el vacío²⁷.

En cuanto a Roberto de las Carreras, su elección fue el escándalo, según se desprende de lo ya dicho a propósito de *Sueño de Oriente*. A lo cual se suma que le gustaba jactarse en público de su condición de bastardo, de hijo natural de una relación ocasional entre su madre y Ernesto de las Carreras, con el afán exhibicionista y petulante de un elegido (su abuelo materno había sido gobernador de Entre Ríos en 1829, amigo de Rosas y de Urquiza, acaudalado estanciero), de un heredero que dilapida su fortuna, que solventa parte de la empresa periodística de José Battle y Ordóñez al fundar *El Día*, con lo cual obtiene el derecho a publicar en sus páginas escritos muy provocativos, a partir de *Mi herencia*, en 1894:

...no creo, ni por un momento,
que ser bastardo sea denigrante.
Al contrario, me encuentro muy
contento por ello. ¡Me parece
interesante, original, feliz, hasta
elegante!
Te lo digo, lector, como lo siento.
Mi nacimiento es muy decadentista.
Y viene bien a un hombre que no
anhela nada más que ser nuevo y
ser artista.
A un poeta sin reglas, sin escuela...

Consecuentemente, une a esa inclinación escandalosa de *enfant terrible* con prosapia y herencia, las predilecciones de un exquisito. Lo que pone en práctica al buscar editor y elegir mate-

²⁷ VILARIÑO, Idea, *Prólogo* a Herrera y Reissig:

Poesía completa y prosa selecta, Caracas, Ayacucho 46, 1978, p. 40.

riales para la edición. *¡El Amor Libre en Montevideo! Interview con Roberto de las Carreras* apareció originalmente como edición extraordinaria del periódico anarquista *La Rebelión* y allí, tras la fachada de un supuesto reportaje al autor, hacía públicas nuevas intimidaciones, esta vez de su relación con una prima (Berta Bandinelli) mucho menor a la que convirtiera durante cuatro años en su amante y luego, para protegerla de la difamación burguesa, en su mujer.

Finalmente, le reconocía su derecho a engañarlo, aunque “no puedo perdonarle que se haya acostado con un uruguayo”²⁸, después de haberla educado en la sensualidad. Y de inmediato reincidía en sus juicios adversos acerca del habitante común de la ciudad, al que calificaba de “¡Ralea inmigratoria!”, y reivindicaba sus “catorce siglos de nobleza”²⁹, su “sangre heráldica”, su posición de “aristócrata revolucionario”.

Pensar en vengarse, hubiera sido una regresión a “los pueblos salvajes”, sacrificar el individuo a la especie, desconocer la fatiga de los sentidos y el derecho a la infidelidad compartido. Al cabo, ella vuelve para ofrecérselo, para satisfacerlo “como esteta y como parisiense”³⁰. Lo entusiasmo que sea su discípula (¿ecos de Valmont, el de *Les liaisons dangereuses*?), digna del amor libre, y proclama que “¡La Anarquía sin Amor Libre no es Anarquía!”³¹.

Sin embargo, el 26 de octubre le dirige una carta, en el mismo periódico, el obrero Joaquín Barberena, para replicarle con el sentido común que las costumbres sociales imperantes le dictaban:

Los excesos, las extravagancias a que se pueden entregar dos amantes en la intimidad y sólo aplicables en la fiebre que produce el deseo puramente animal, nunca satisfecho, no tienen nada que ver ni con el Amor Libre, ni con la anarquía, cuyos principios fundamentales están basados sobre la moral natural, sobre la más pura de todas las morales³².

Otra novedad fue el despertar erótico vuelto literatura en labios femeninos. Al respecto, cabe adelantar que las frecuentes colaboradoras de las revistas ilustradas montevidéanas no tuvieron parangón en Buenos Aires. Lo cual habla de una mayor audacia, nada fácil de explicar. De todas esas voces (María Eugenia Vaz Ferreira, María H. Sabbia y Oribe, Ernestina Herrera y Reissig, etc.), la más compleja resultó, sin ninguna duda, Delmira Agustini (1882-1914), desde *El libro blanco* (1907). Voy a limitarme a ciertas composiciones de ese volumen, aunque ahondara luego tal problemática en sus libros posteriores, y cuya culminación está en *Los astros del abismo* y *El rosario de Eros*, incluidos en los dos tomos de *Obras completas* de 1924.

²⁸ DE LAS CARRERAS, Roberto, *Op. cit.*, p. 69.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² DOMÍNGUEZ, Carlos María, *El bastardo. Vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara*, Montevideo, Cal y Canto, 1997, p. 327.

Amor, un soneto en versos alejandrinos, deja la certidumbre de que la joven veinteañera (apodada familiarmente la Nena), que le escribe cartas infantilizadas a su primer novio y vive bajo el rígido imperio materno, se libera a través de la ensoñación; *El intruso*, otro soneto similar, confiesa alegóricamente el placer de una entrega fantaseada, donde “la llave de oro” alegoriza al miembro viril que “cantó en mi cerradura” y admite en el último terceto “tiemblo si tu mano toca la cerradura”.

Los cuartetos endecasílabos de *Íntima* admiten que la consumación amorosa será “el manantial que calmará mi sed” e invita al virtual amante para que primero comparta su ensoñación: “¡Imagina el amor que habré soñado/ en la tumba glacial de mi silencio!” Y para que luego reciba la ofrenda de una ansiada entrega: “Vamos más lejos en la noche, vamos/ donde ni un eco repercute en mí,/ como una flor nocturna allá en la sombra/ me abriré dulcemente para ti.”

De alguna manera, las premoniciones trágicas que atraviesan ese poemario se cumplieron cuando contrajo enlace con Enrique Job Reyes, un joven dedicado a las finanzas, en agosto de 1913, luego de un noviazgo de seis años. Antes de dos meses regresó al hogar paterno, hastiada -según sus palabras- de “tanta vulgaridad”, pero siguió encontrándose esporádica y sexualmente con su marido, mientras mantenía un fogoso epistolario, donde ella llevaba la iniciativa amorosa, con el escritor argentino Manuel Ugarte. Ya próxima

la sentencia de divorcio, el 6 de julio de 1914, Reyes se valió de una estratagema para reunirse con ella en un hotel, la asesinó de dos balazos en la nuca y se quitó la vida.

Sin pretender dar una fácil clave de este drama, me llama la atención que en el epistolario reproducido por su biógrafa Clara Silva, también el marido reconozca que debió apelar a excusas moralistas para eludir su ardor, en estos pasajes que selecciono:

Te recordaré dos casos en que te mostré mi caballerosidad y mi buen proceder: uno, aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué, diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios (...). La otra fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo y que yo también me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu honor, cediendo a las fogosidades de tu temperamento³³.

No menos angustioso fue el final de De las Carreras. Hablé de sus desplantes, pero no de la gula bibliófila³⁴ del *Psalmo a Venus Cavalieri*³⁵: “Estreme-

³³ SILVA, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, Genio y figura 18, 1968, p. 34.

³⁴ En carta a Edmundo Montagne, De las Carreras confiesa: “Yo profesó la devoción de los libros, me parecen joyas...”. DOMÍNGUEZ, Carlos María, *Op. cit.*, p. 262.

³⁵ Nombre artístico de una diva italiana que descolló luego en los teatros de variedades. Estuvo casada con un pintor norteamericano, con un príncipe ruso

cen con fruición sibarítica de sensualismo plástico esos engarces de la idea con estuches afiligranados de papel de hilo de Holanda”. Ángel Rama, en el citado *Prólogo*, nos refiere detalles de esa lujosa impresión:

grandes hojas de cartulina roja, iniciales dibujadas expresamente e impresas en dorado [...] una selección de fotos de la famosa Lina Cavalieri, lujosas tapas cerradas con cintas de terciopelo...³⁶.

Además, comenta que en una carta privada Quiroga opinó acerca del volumen: “Lo he ojeado y resulta absolutamente estúpido”, seguro porque se ubicaba en las antípodas de tal refinamiento.

Poco después, inicia la operística conquista de una jovencita (le dedica el excesivamente largo poema *En onda azul...* de 1905), hasta la cual trata de acercarse una noche por los balcones del Hotel Colón. Al día siguiente el hermano le dispara dos balazos que lo dejan al borde de la muerte. Ya restablecido pero casi en la indigencia, el gobierno lo nombra cónsul en el distrito de Paranaguá (Brasil), en 1909, cuando él aspiraba a ser diplomático en Europa. Desde allí le escribe a Delmira que aquella ciudad es “como una Cárcel” y se siente “como si me hallara en una Correccional”³⁷.

Dilapida parte de la paga en ediciones cada vez más lujosas de sus textos (*La Venus Celeste*) formulísticos e inconexos, y tampoco cumple con sus escasas funciones administrativas, de tal modo que es trasladado primero y queda cesante luego del servicio diplomático, en 1914. En el casi medio siglo siguiente, deambula por diversas casas de salud, internado, y llena cuartillas en que la literatura alterna con utópicos proyectos de gobierno hasta su tardía muerte en 1963.

La aceptación de su deseo, en el caso de Delmira, y la exhibición de lo que una sociedad pacata disimulaba u ocultaba, en el autor de *Sueño de Oriente*, los convirtió en víctimas propiciatorias de una sociabilidad que sólo aceptaba la modernización dentro de ciertos límites y que no estaba dispuesta a ser benévola ni comprensiva con quienes desafiaran sus códigos y sus ritos hipócritas. Delmira³⁸ fue incluso más allá cuando desnudó toda su sensualidad corporal asimilándose a un ofidio -símbolo equívoco de la tentación bíblica, por un lado, y de lo fálico, por otro- en el poema *Serpentina*, publicado por la revista *Fray Mocho* en enero de 1914, y cuya primera estrofa reproduzco:

y con el músico Murature. D’Annunzio le dedicó, en 1889, su novela *Il Piacere*.

³⁶ RAMA, Ángel, *Prólogo* a De las Carreras, Roberto: *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo, Arca, 1968, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

³⁸ También fue asidua colaboradora de otras revistas, entre las cuales Beatriz Colombi menciona “*Rajo y Blanco, Apolo, Bohemia, El Cojo Ilustrado, El Hispano Americano, Caras y Caretas...*”, COLOMBI, Beatriz, “En el 900, a orillas del Plata”, en: AGUSTINI, Delmira, *Los cálices vacíos*, Buenos Aires, Simurg, 1999, p. 12.

En mis sueños de amor ¡yo soy serpiente! gliso³⁹ y ondulo como una corriente; dos píldoras de insomnio y de hipnotismo son mis ojos; la punta del encanto es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto! soy un pomo de abismo.

Sin embargo, en la apuesta a desmascararse frente al gran público, Quiroga ensayó, desde mucho antes, otros caminos. Antes de bajar a Montevideo, ya lo anticipé, había promovido la *Revista del Salto* (1899-1900), de la cual extraigo algunos datos que me parecen significativos. Uno es el de los artículos que envió a la publicación desde París, una ciudad que lo deslumbró, como al común de sus contemporáneos latinoamericanos, pero por otras razones.

Primero, por la multiplicación del transporte: surcaban los bulevares hasta seis filas paralelas con “doscientos carruajes, 80 bicicletas, 15 automóviles, 1000 personas”⁴⁰; luego, por la concentración demográfica y coexistencia étnica: “pasan armenios, pasan turcos, pasan chinos, pasan árabes, todos vestidos a la moda de su país. Pasa, en fin, todo lo que puede pasar en una ciudad de tres millones, magníficamente hete-

rogénea”⁴¹; en cambio, en el Louvre, los grandes maestros me han causado “poca impresión” respecto del ciclismo y del automovilismo.

Por eso cuando se refiere a la Exposición mencionada, que estaba todavía en preparación, trasluce el entusiasmo que le produjeron los trabajos pictóricos “inspirados en lo impresionista-modernista-prerrafaelista”, porque saben

dar a las cosas colores que no tienen, pero se sienten, y son los únicos capaces de calmar nuestra ansia, simbolizando lo que no tiene colorido propio sino en nuestro interior y al ser pasado al lienzo miente a la naturaleza⁴².

Entusiasmo por la técnica y por un arte no imitativo, parecen reunir esos rasgos que Jacques Derrida ha enfatizado por ejemplo a propósito de James Joyce⁴³. Para mí, significan un temprano descubrimiento de las posibilidades artísticas del expresionismo, desde el cual Quiroga nunca volvería, a pesar de los críticos que insisten en su realismo de madurez y en declaraciones formuladas hacia 1920 por el propio escritor, cuando una segunda ola vanguardista, la del martinfierrismo argentino, futurista y ultraísta, lo maltrataba o ignoraba.

De regreso, Quiroga descubre -en 1898 y en la *Revista de Literatura* y

³⁹ En su estudio preliminar a una reedición de *Los cálices vacíos* ya citada, la joven crítica Beatriz Colombi acota que Delmira tradujo varias veces el verbo francés *glisser* vertiendo al castellano los versos de *Au flancs du vase* de Albert Samain, entonces muy leído en el Plata, y luego los neologizó. COLOMBI, Beatriz, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ QUIROGA, Horacio, *Obras inéditas y desconocidas*, t. VIII, *Época modernista*, Montevideo, Arca, 1973, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴³ DERRIDA, Jacques, *Ulises gramófono. Dos palabras sobre Joyce*, Buenos Aires, Tres Haches, 2002.

Ciencias Sociales que dirigían Rodó y los hermanos Martínez Vigil- *La Oda a la desnudez* de Leopoldo Lugones y en ella una sensualidad que no había sido manifestada aún verbalmente en la región, pues era más refinada y sutil que la del naturalismo. Pero todavía no puede enlazar esas transformaciones técnico-sociales que París le ha anticipado y el público posible para su escritura. Por eso, al verse obligado a suspender la *Revista del Salto*, escribe:

... muere porque no se supo adaptar al medio en que vivía. Era una publicación seria, más o menos bien escrita, con buenos artículos de cuando en cuando, y *social* en el alto sentido de la palabra.

Cayó. ¿Por qué? Por eso, por estar completamente eliminada de atractivos, de esas curiosidades que encierran o despiertan una malicia, un canto a cualquier bella, una intriga social felizmente comentada por un círculo de lectores [...]. Cuesta menos distraer que hacer pensar [...]. La masa común rechaza cualquier efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado⁴⁴.

De su primer libro (*Los arrecifes de coral*, 1901), se ha destacado el dibujo decadentista del catalán Vicente Puig para la tapa, cuyos colores amarillo limón y naranja eludían con firmeza expresionista la necesaria delicadeza

heredada del gusto posromántico. Ya comenté en otro lugar⁴⁵ algunos textos precursores, por ejemplo, de su manera de desdibujar la frontera humano/animal (*El oso, Historia de Estilicón*), aunque todavía vacilara entre apelar al verso o a la prosa.

Para que dé el salto definitivo, tendrá que pasar por una experiencia traumática, la de matar, mientras ayudaba a su amigo Federico Ferrando a prepararse para un duelo con otro escritor en 1902. Seguro sintió que en ese acto objetivaba algunos de sus fantasmas interiores que también lo habían llevado a escribir y huyó a Buenos Aires, a refugiarse en casa de una hermana casada.

Al año siguiente, integró la delegación formada por Lugones para cumplir la tarea oficial de investigar el estado de las Misiones Jesuíticas del nordeste argentino, con la intención de recuperarlas como monumentos históricos. Su tarea fue la de fotógrafo, una práctica que el cordobés no estimaba demasiado y que, en cambio, era una de las pasiones técnicas de Quiroga.

Funcionario del ministerio de educación, Lugones le consigue, de regreso, un puesto de docente en el Colegio Británico. A eso le suma su primera colaboración para *El Gladiador*, que le reporta \$15: el cuento *Rea Silvia*, ilustrado por dos dibujos de Herrera y

⁴⁴ QUIROGA, Horacio, *Obras inéditas y desconocidas*, t. VIII, Época modernista, Montevideo, Arca, 1973.

⁴⁵ ROMANO, Eduardo, "Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera", en: QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos-ALLCA-UNESCO, 1997, pp. 1305-1339.

Reissig y en el No. 67, del 13 de marzo de 1903. Ese semanario, uno de los imitadores de *Caras y Caretas*, aparecía desde diciembre de 1901 dirigido por Juan D. Shaw.

Es un buen ejemplo de que Quiroga podía dirigirse al gran público sin renunciar a su imaginario personal, sin desechar aquel legado expresionista que descubriera como poética que se ajustaba a sus propias necesidades, la de objetivar sus pulsiones ocultas a través de narraciones equívocas. Si en otras ocasiones, como dije, había desafiado la barrera cultural entre lo animal y lo humano, en este texto experimenta, con otra frontera no menos riesgosa, la atracción entre niños/adultos.

La protagonista es una niña extraña, “que nació para los más tormentosos debates de la condición humana” y se pasa los días sola, encerrada, tras las cortinas de terciopelo y sobre sillones de brocado oscuro. Tras relatar una escena de celos que le hace a su amiga Andrea, acota el narrador: “¡almas de niña que en Rusia enloquecen a los escritores!” Una huella de que había comenzado a leer a Dostoievsky y a otros narradores rusos (Gorki, Andreiev, Turgueneff) en los cuales hallaría la preocupación social que va unida a la vanguardia expresionista⁴⁶.

⁴⁶ Un riguroso seguimiento de ese vínculo, por lo menos desde Vincent Van Gogh en adelante, puede leerse en un historiador italiano injustamente olvidado: DE MICHELIS, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Editorial Universitaria, 1968.

El asunto está centrado en esos tortuosos noviazgos de las salas pequeño burguesas que retomaría, en la década de 1920, Roberto Arlt: véanse sus cuentos *El jorobadito* o *Noche terrible*. Rea Silvia es la menor que se convierte en mediadora, incluso física, de los deseos reprimidos entre su hermana mayor y el novio.

Rea Silvia fue la pequeña devoradora de mis besos a que no podía dar mejor destino, y asimismo de los bombones que le prodigaba mi forzosa galantería: verdad es que la quería mucho, y en mis rodillas, cuando hablaba con Teresa, supo con qué temblor se acarician los cabellos de una criatura cuya hermana, sentada enfrente nuestro, nos mira jugando ligeramente con el pie⁴⁷.

Al cabo de esa experiencia, la niña se enferma, “como si la pequeña llama apasionada de su vida se hubiera encendido prematuramente con mis besos que -¡por qué la besé tanto!- no pasaban a su hermana”⁴⁸. Cuando se agrava, le exige a su “amigo” un beso apasionado que ambos disfrutaban plenamente. Hay allí, sin duda, otro claro intertexto con uno de aquellos rusos mencionados, Fedor Dostoievsky, a quien leía en las traducciones francesas del *Mercurio de France*, y muchas de cuyas historias refieren casos de pedofilia.

⁴⁷ QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Op. cit., p. 837.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 838.

La actitud posterior de Rea -en la escena final tiene 18 años- mantiene el equívoco, pues le formula una pregunta comprometedoras al que ya es su cuñado, quien exclama, evidentemente perturbado: “¡Ah! ¡si a pesar de esa burla estuviera seguro de que en Rea ha muerto todo...!”.

Vale la pena detenerse en el nombre de la protagonista infantil, dotado de múltiples resonancias. En el habla vulgar rioplatense, “rea” es sinónimo de prostituta del peor nivel, pero en la mitología romana Rea fue esposa de Saturno y se le dedicaban cultos orgiásticos. Según otros relatos, lleva ese nombre una hermana de Numitor, quien la condenó a ser vestal y luego a que la enterraran viva, por haber faltado a ese compromiso, cuando concibió a los hermanos Rómulo y Remo.

Los dibujos que acompañan al texto entrañan otras de las nuevas incertidumbres que acuciaban a los escritores: el dibujante podía limitarse a ilustrar alguna escena del relato, pero también interpretar el sentido, descentrarlo de lo que el autor suponía haber dicho, proponer alguna lectura aberrante, etc. En este caso, creo que enfatizó el clima de morbosidad al dibujar tanto los ojos de la niña como los del narrador, desviados respecto del lector y, al hombre, con una mano dentro del bolsillo de su pantalón.

Ese cuento junto a otros, no menos inquietantes, integra su segundo libro, *El crimen del otro* (1904). Al año siguiente, inicia sus colaboraciones para

Caras y Caretas que van a prolongarse dos décadas. A los relatos de doble registro, como *El almohadón de pluma* y *La gallina degollada*, los va a expandir sobre el ámbito selvático, que conoce a partir de la adquisición de un terreno “al suroeste de Resistencia, a orillas del Saladito, en un paraje harto solitario”⁴⁹ del Chaco para cultivar algodón.

Ese paisaje intrincado y las recurrentes experiencias como cazador y como presa indefensa le permiten desplegar las oscuras pulsiones de sus inicios sobre una escenografía aparentemente objetiva y multiplicar el interés del público urbano por sus relatos. La incorporación de los niños, como protagonistas o lectores, completa esta compenetración alcanzada con los consumidores de revistas ilustradas sin haber necesitado renunciar, sino parcialmente, a su propia problemática.

Claro que en el camino quedaron las posibilidades de ser poeta o de escribir sin plazos acuciantes, sin responder a precisos encargos para determinadas fechas o efemérides, sin limitarse al número fijo de palabras que le imponía el secretario de redacción de *Caras y Caretas*, Luis Pardo (firmaba Luis García sus versos humorísticos para ese semanario), al cual terminó agradeciéndole ese rigor que lo obligó a no excederse innecesariamente. Y lo preparó para acceder a otros medios: el suplemento *Plus Ultra*, el diario *La*

⁴⁹ LAFFORGUE, J., “Cronología”, en: QUIROGA, Horacio: *Todos los cuentos*, Op. cit., 1997, p. 1238.

Nación, los magazines *Atlántida* y *El Hogar*, las colecciones como *La Novela Semanal* y otras similares.

De esa manera logró concertar su esteticismo con lo social, aunque la vanguardia martinfierrista ignorara esa veta, ajena a sus posiciones lúdicas, y sólo viera en él a una especie de escritor costumbrista o regional. Su interés por los pioneros y exploradores, por lo primitivo (ver *El salvaje*, reunión de *Cuento terciario*, *Caras y Caretas* 18-VII-1910, y de *El dinosaurio*, *Plus Ultra*, marzo de 1919) era todo lo contrario del refinamiento europeizante que maniató en parte la producción de Herrera y Reissig y de De las Carreras.

Tampoco ese camino resultaba sencillo y el propio Quiroga ha dejado un amargo testimonio al respecto en su artículo “La profesión literaria”⁵⁰:

Durante los veintiséis años que corren desde 1901 hasta la fecha, yo he ganado con mi profesión doce mil cuatrocientos pesos. Esta cantidad en tal plazo de tiempo corresponde a un pago o sueldo de treinta y nueve pesos con setenta y cinco centavos por mes. Vale decir que si yo, escritor dotado de ciertas condiciones [...] debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquélla, habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas⁵¹.

⁵⁰ *El Hogar*, Buenos Aires, 6-I-1928.

⁵¹ QUIROGA, Horacio, *Sobre literatura. Obras inéditas y desconocidas*, t. VII, Montevideo, Arca, 1970, p 92.

También por eso, en lugar de las ediciones exquisitas que cautivaban al “bastardo”, prefirió, después de su primer libro, ediciones modestas y eligió la Cooperativa General Buenos Aires para su libro consagratorio: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). El director de esa empresa era Manuel Gálvez (1882-1962), sin duda el más consecuente de los escritores profesionales jóvenes de esa época y con el cual voy a cerrar este trabajo.

4. Una reconstrucción novelesca del novecientos

Guiado por su agudo sentido profesional, Gálvez trató de ganarse un lugar en los espectáculos del género chico o sumarse al éxito que tenían a comienzos del siglo XX, en Buenos Aires, los dramas históricos de David Peña. Ninguna de esas empresas le redituó el dinero ni la fama esperados, según cuenta en el primer capítulo de *Amigos y maestros de mi juventud* (1944).

El paso siguiente fue la poesía, donde intentó distanciarse de la retórica modernista en decadencia, a causa de los malos imitadores tardíos de Darío. Sus primeros libros (*El enigma interior*, 1907, y *Sendero de humildad*, 1909), excesivamente olvidados, abrieron el rumbo a lo que sería el sencillismo inmediatamente posterior (*Las iniciales del misal*, 1915, e *Intermedio provinciano*, 1916) de Baldomero Fernández Moreno, como se advierte en este fragmento:

Tú que adoras el silencio
de las ciudades muertas

y que ansías el bien inmenso
de estar contigo mismo
largas horas enteras,
hallarás una ocasión propicia
para indagar en tu alma
los tesoros de la vida interna
que paz y quietud reclaman,
si vives ¡oh amigo!
la soledad honda y tranquila
que llevan entre sus sueños los
domingos,
los tristes domingos de provin-
cia⁵².

Pronto comprendió que la poesía ya no poseía aquel halo del siglo XIX e incursionó velozmente por el ensayo (*El Diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, 1910) en el año crucial del Centenario, y por la novela (*La maestra normal*, 1915), género al cual entregaría todo su esfuerzo a partir de ese momento. Estos datos personales, aunque escasos, bastan para comprender mejor el drama de Carlos Riga, protagonista de *El mal metafísico* (1916), a quien construye con atributos autobiográficos y otros provenientes de Emilio Becher (1882-1921). Este escritor fue tal vez el más selecto esteticista de esa generación (Gálvez le dedica parte del capítulo IV del citado libro de memorias) del novecientos y el encargado de la crítica bibliográfica de nuevos autores franceses en la revista *Ideas*, fundada por Gálvez y Ricardo Olivera en 1903. La producción que encumbró su prosa artística consistió en una serie de artícu-

los para el diario *La Nación*, aparecidos en 1908, y sobre todo su *Diálogo de las sombras*, en el que intenta emular, dignamente, a Anatole France.

El dato que más lo aproxima a Riga es su timidez y cómo soporta, en tal sentido, las bromas de Escribanos (máscara de Ingenieros, cuyo espíritu burlón lo llevó a formar una asociación de bromistas que bautizó La Syringa), un hecho que Gálvez también menciona en *Amigos y maestros de mi juventud*.

Pero Becher no sobresalió como poeta, tampoco estuvo enamorado de una joven perteneciente a la alta burguesía, mientras que Gálvez conquistó y se casó con Delfina Bunge, miembro de una acaudalada familia de origen alemán, cuyo primer emigrante (Carlos Augusto) procedía de la ciudad de Unna (Westfalia) cuando llegó al puerto de Buenos Aires en 1827⁵³ y cuya descendencia se enriqueció con el acopio de granos para exportación. Incluso el hermano de Lita (trasposición de Delfina a la novela), Eduardo Itúrbide, manifiesta rasgos intelectuales atribuibles a dos de los hermanos intelectuales de Delfina, Carlos Octavio y Augusto.

Es decir que Gálvez enlazó características suyas con las del más refinado bohemio de la época, para componer a su protagonista, en un juego perverso de apropiación y réquiem. Así surge Riga, quien muere penosamente en un con-

⁵²Noé, Julio, "Notas biográficas y bibliográficas", en: *Antología de la poesía argentina moderna*, Buenos Aires, Nosotros, 1926, p. 303.

⁵³CÁRDENAS, Eduardo José y PAYÁ, Carlos Manuel, *La familia de Octavio Bunge, t. I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 29.

ventillo, exagerando en parte el destino final de Becher (pasa sus últimos años solo, empleado como archivero de *La Nación* y habitando una modesta pieza frente al diario), y del cual se separa imaginariamente Gálvez para convertirse en el autor exitoso de esta novela. Y todo el relato, gradualmente, nos convence de eso que el autor había vivido en carne propia: los poetas no tienen el lugar prominente que antes ocupaban, desde que la literatura funciona como parte de la industria cultural.

Al principio parece comprender las circunstancias que imponen los nuevos tiempos, porque en el capítulo 6 de la primera parte le dice al Dr. Lantero (arquetipo de los escritores políticos de la generación de 1880):

-La literatura argentina sólo ahora empieza a existir- dijo Riga. Antes hemos tenido poetas, casi todos malos, y algún historiador. Pero ¿adónde están las novelas, los cuentos, los dramas, las comedias, los libros de crítica? Ahora empiezan a escribirse. Antes no existía el escritor profesional; ahora, sí.

Pero en II, 3, cuando le confiesa a varios amigos lo que sufrió por haberse enamorado de Lita, muchacha de otra condición social, se leen las siguientes reflexiones, en estilo indirecto libre:

Riga quedó pensativo. ¡La princesa lejana! Esa era la desgracia de los poetas. Soñaban absurdamente, imaginaban la vida según sus sueños maravillosos, se apasionaban de una princesa que

no existía, de una princesa que jamás verían sus ojos, y cuando comprendían que la vida no tiene la belleza de sus quimeras, que la princesa no llegaba nunca, se convertían en pobres seres desgraciados⁵⁴.

Esa asociación de poeta y princesa remite, sin duda, al modernismo, a famosas composiciones de Darío como *Era un aire suave...o Sonatina*. Y, en efecto, la filiación de Riga desde el principio de la novela es ésta: en el capítulo I,1 se le atribuye una *Sonatina en rosa y blanco* que le había dado “reputación” y cuyo título recuerda directamente la *Sinfonía en gris mayor* de Darío e indirectamente otra “blanca” de Teophile Gautier; luego recita su *Oda a los mares*, pastiche del famoso *Nocturno* del colombiano José Asunción Silva, como un fragmento incluido corrobora, y de inmediato le brinda a Rueda, que se ríe de lo que escucha, una explicación acorde con tal poética:

Insistiendo en las palabras esencialmente musicales, se intensificaba la sensación, se hacía más segura la evocación. Tales palabras venían a cobrar un valor estético extraordinario y daban a los versos la semejanza de un órgano⁵⁵.

Es sintomático que el libro de Riga, *Los jardines místicos*, recuerde por su título a Albert Samain, a cuya impor-

⁵⁴ GÁLVEZ, Manuel, *El mal metafísico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral 406, 1943, p. 160.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

tancia ya me referí. Sin embargo, al juzgarlo Gabriel Quiroga, otra figura en la que ya se desdoblara Gálvez cuando escribió *El Diario de Gabriel Quiroga* y que verbalizaba sus posiciones más nacionalistas, opina que sólo la primera parte sigue el rumbo decadentista. En la segunda hay “una veintena de composiciones del género realista”. Y entonces Gálvez pone en boca de Quiroga palabras autoelogiosas para sus libros poéticos iniciales:

... se mostraba, hasta la evidencia, cómo en la realidad que nos rodeaba, en las cosas vulgares, en la vida cotidiana, existía poesía. Estábamos ya hartos de la poesía convencional, imitada de los clásicos, de los románticos, de los decadentes [...] a la renovación de asuntos correspondía una renovación de lenguaje. No había palabras poéticas, señores. Todas las palabras eran buenas. Necesitábamos convencernos de que nuestro lenguaje de todos los días podía expresar los más profundos sentimientos y las más sutiles bellezas⁵⁶.

Como Gálvez, Riga había intentado ingresar al género chico⁵⁷ y sufrió penurias parecidas a las que ya dije quedaron consignadas en el primer capítulo de *Amigos y maestros de mi juventud*. Luego llevó a varias revistas sus versos,

pero no se los querían pagar o los rechazaban, diciendo que no eran para el público. Esto le apenaba. Hubiera preferido que se los rechazaran por malos. Pero ¿por qué afirmaban que no eran para el público? ¿Acaso el público no gustaba de leer versos? ¡Ah, así había de ser, seguramente! Por eso estaba él como estaba, por eso era un fracasado, un muerto de hambre⁵⁸.

La opinión definitiva al respecto la da el editor y librero Flaschoen (por Moen) en II, 6:

A nadie le interesa que usted se haya ‘agravado de melancolía’, ni que la luna ‘rime’ con el lago ‘sus nostalgias de plata’. Escriban ustedes novelas donde haya vida y verán cómo el público las compra. El público no es zonzo, como creen ustedes, los literatos⁵⁹.

Y sobre el triste papel reservado en el futuro a los poetas da cuenta el episodio en que Riga tiene la posibilidad de vender unos versos con fines publicitarios, pero su esteticismo, vivido religiosamente, se lo impide.

Algunas aclaraciones anteriores no dejan dudas de que *El mal metafísico* es una novela en clave, cuya acción abarca los años que rodearon el primer Centenario de la Revolución de Mayo y cuyas escenas suceden en lugares públicos a veces nombrados sin ningún

⁵⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

subterfugio, como el café La Brasileña, otros apenas velados (restaurante Royal Keller por Aue's Keller), lo que sucede asimismo con diversas publicaciones: *La Patria Argentina* por *La Nación*; *Caras y Caretas* por *Líneas y Colores*; *La Idea Moderna* por *Ideas*; la *Revista de Jurisprudencia, Literatura e Historia* por la *Revista de Derecho, Historia y Letras* y su director, el Dr. Estanislao Zeballos, disimulado como Zavala.

De la misma manera, ya aclaré algunos de los nombres encubiertos parcialmente, a los que se podrían añadir Orloff por Alberto Gerchunoff; Alberto Reina por Atilio Chiappori; Noulens por Charles de Soussens; Almabrava por Almafuerte (seudónimo del poeta Pedro B. Palacios); Félix Rodríguez Pirán por Fernández Espiro; los hermanos Caporal por los hermanos Podestá, actores circenses convertidos en directores y actores teatrales; Gualberto Garibaldi por Alberto Ghirardo, etc.

En suma, Gálvez certifica con esta novela que Quiroga no se equivocó al elegir la prosa narrativa y las revistas ilustradas para llegar a un público ampliado y, ya lo dije, él mismo en cuanto empresario editó en 1917 el libro *Cuentos de amor de locura de muerte* que consolidaría su fama. De paso, enjuicia con benevolencia a los poetas y bohemios que no supieron adaptarse a los

nuevos tiempos porque padecían “el mal metafísico”. Algo que define en I, 4 y 5, pero retoma en III, 5, cuando sus indeclinables amigos tratan de comprender las razones que condujeron a Riga al fracaso y a la muerte prematura.

Eduardo Itúrbide dice:

Había nacido artista y poeta. Amaba como nadie la Belleza y el Arte y hubiera preferido morir antes que prostituir su pluma. En materias literarias, era de una honradez única. Jamás dijo cosa que no pensara, jamás transigió con la mediocridad (...) En un país civilizado, habría encontrado apoyo, alguna voz que lo alentara. Aquí no encontró sino obstáculos⁶⁰.

Y añade: le faltó “voluntad”, “era un espíritu sin energía”, como casi todos los artistas. Según Viel (Joaquín de Vedia, secretario de redacción de *La Nación*), padecía ‘el mal metafísico’, “la enfermedad de soñar, de crear, de producir belleza, de contemplar...”. Como es obvio, la parte de Riga aportada autobiográficamente por Manuel Gálvez se salvó de todo eso porque tuvo voluntad y no se equivocó respecto de cuáles eran los géneros y formas que exigía la nueva situación histórico-social y cultural del país, la conversión del arte en una nueva clase de mercancía que debía salir a ganarse consumidores.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 240.

Bibliografía.

- Agustini, Delmira, *Poesías completas* (2ª ed.), Buenos Aires, Losada, 1955.
- Braun, Clara y Cacciatore, Julio, “El imaginario interior: el intendente Alvear y sus herederos. Metamorfosis y modernidad urbana”, en: Vázquez-Rial, Horacio (Dir.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Cárdenas, Eduardo José y Payá, Carlos Manuel, *La familia de Octavio Bunge, t. I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Colombi, Beatriz, *En el 900, a orillas del Plata*, en: Agustini, Delmira, *Los cálices vacíos*, Buenos Aires, Simurg, 1999.
- De las Carreras, Roberto, *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*, Montevideo, Arca, 1967.
- Domínguez, Carlos María, *El bastardo. Vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara*, Montevideo, Cal y Canto, 1997.
- Fraser, Howard M., *Magazines & Masks: Caras y Caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908*, Arizona State University, 1989.
- Gálvez, Manuel, *El mal metafísico*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección Austral 406, 1943.
- , *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1944.
- Groussac, Paul, “Los raros”, en *Nosotros*, a. X, t. XXI, Buenos Aires (reproducido de *La Biblioteca, t. I*, Buenos Aires, noviembre de 1896), 1916.
- , *El pudor. La cachondez*, Montevideo, Arca, 1992.
- Lima, Félix, *Entraña de Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1969.
- Quesada, Ernesto, “El criollismo en la literatura argentina”, en: Rubione, Alfredo, Estudio crítico y compilación: *En torno al criollismo. Textos y polémica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Capítulo, Las nuevas propuestas 190, 1983.
- Quiroga, Horacio, *Obras inéditas y desconocidas t. VIII, Época modernista*, Montevideo, Arca, 1973.
- , *Todos los cuentos*, Edición crítica a cargo de Baccino Ponce de León, N. y Lafforgue, J., Madrid, Archivos-ALLCA-UNESCO, 1997.
- , *Sobre literatura. Obras inéditas y desconocidas*, t. VII, Montevideo, Arca, 1970.
- Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.
- , “Prólogo” a De las Carreras, Roberto: *Psalmos a Venus*

- Cavalieri y otras prosas*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 7-46 .
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes Abbadie, Washington y Vázquez Romero, Andrés, *Crónica General del Uruguay 6. El siglo XX, t. 1*, Montevideo, Banda Oriental, 2000.
- Rilla, José, “De cerca y de lejos”, en: Brando, Óscar (Coordinador), *El 900 t. I*, Montevideo, Cal y Canto, 1999.
- Rocchi, Fernando, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916”, en: Lobato, Mirta Zaida (Dir.): *Nueva Historia Argentina, t. V. El Progreso, la Modernización y sus límites (1880-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Sexo y poesía en el 900 uruguayo en Mundo Nuevo 16*, París, 1967.
- Romano, Eduardo, “Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera”, en: Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos-ALLCA-UNESCO, 1997, pp. 1305-1339.
- , *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos-Calafate, 2004.
- Sarlo, Beatriz, “Modernidad y mezcla cultural”, en: Vázquez-Rial, Horacio (Ed.), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, p. 190.
- Silva, Clara, *Genio y figura de Delmira Agustini*, Buenos Aires, Eudeba, Genio y figura 18, 1968.
- Vilariño, Idea, *Prólogo a Herrera y Reissig. Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Ayacucho 46, 1978.