

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**HORACIO QUIROGA E BUENOS AIRES: O DIÁLOGO
COM A METRÓPOLE PELAS PÁGINAS DAS
NOVELAS DE FOLHETIM**

TESE DE DOUTORADO

Amalia Cardona Leites

Santa Maria

2015

**HORACIO QUIROGA E BUENOS AIRES: O DIÁLOGO COM
A METRÓPOLE PELAS PÁGINAS DAS NOVELAS DE
FOLHETIM**

por

Amalia Cardona Leites

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de concentração em Estudos Literários, da
Universidade Federal de Santa Maria,
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientadora: Prof. Dr. Ana Teresa Cabañas Mayoral

**Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
2015**

Cardona Leites, Amalia

Horacio Quiroga e Buenos Aires: O diálogo com a metrópole pelas páginas das novelas de folhetim / Amalia Cardona Leites.-2015.
219 p.; 30cm

Orientadora: Ana Teresa Cabañas Mayoral
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa

Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2015

1. Horacio Quiroga 2. Folhetim 3. Modernidade Latino-americana I. Cabañas Mayoral, Ana Teresa II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora , abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**HORACIO QUIROGA E BUENOS AIRES: O DIÁLOGO COM A
METRÓPOLE PELAS PÁGINAS DAS NOVELAS DE FOLHETIM**

Elaborada por
Amalia Cardona Leites

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Letras

Comissão Examinadora:

Ana Teresa Cabañas Mayoral, Dr^a
(Presidente/Orientadora)

Ivana Ferigolo Melo, Dr^a (UNEMAT)

Fernando Villarraga Eslava, Dr (UFSM)

Rosane Maria Cardoso, Dr^a (UNISC)

Vera Lúcia Lenz Viana, Dr^a (UFSM)

Santa Maria, 17 de dezembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à CAPES pela bolsa concedida durante meu doutoramento e, sobretudo, pela bolsa PDSE, sem a qual não teria sido possível realizar esta pesquisa.

Na Universidade Nacional de Córdoba, na Argentina, agradeço especialmente ao Prof. Dr. Pablo Molina, meu coorientador, pelo comprometimento e amabilidade com que me recebeu no país.

Acredito que nunca poderei agradecer de maneira adequada tudo que minha orientadora, Prof. Teresa Cabañas, fez por mim e por minha trajetória nestes anos de convivência. Sinto-me verdadeiramente privilegiada por ter sido sua orientanda, e sua dedicação e seus princípios são exemplos que me esforçarei para seguir em minha vida profissional. Teresa me ensinou a *ler* não só obras impressas, mas o mundo.

Finalmente, agradeço à minha família e meus amigos pelo amparo emocional incansável ao longo destes anos. Sem vocês, esta tese jamais teria sido possível.

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (Heráclito: «¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud»), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la «cultura de masas» no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis.

(Umberto Eco)

O preconceito mais comum é este: que a nova literatura tem de identificar-se com uma escola artística de origens intelectuais (...). A premissa da nova literatura não pode deixar de ser histórica, política e popular. Ela deve ter como objetivo a elaboração do que já é, seja polemicamente ou de alguma outra forma, não importa. O que importa, porém, é que ela afunda suas raízes no húmus da cultura popular como ela é, com os seus gostos e tendências e com seu mundo moral e intelectual, mesmo que seja retrógrada e convencional.

(Antonio Gramsci)

RESUMO

Tese de doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

HORACIO QUIROGA E BUENOS AIRES: O DIÁLOGO COM A METRÓPOLE PELAS PÁGINAS DAS NOVELAS DE FOLHETIM

AUTORA: AMALIA CARDONA LEITES

ORIENTADORA: PROF. DR^a ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Data e local da defesa: Santa Maria, 17 de dezembro de 2015.

A inserção de um escritor consagrado como o contista uruguaio Horacio Quiroga no gênero folhetinesco, através de seis novelas de folhetim publicadas nas revistas ilustradas *Caras y Caretas* e *Fray Mocho* entre os anos de 1908 e 1913 nos mostra a disposição do escritor em se adaptar, no trabalho com um gênero com o qual não possuía nenhuma afinidade anteriormente, a um panorama moderno no qual a própria concepção de obra literária começava a passar por questionamentos e transformações. Porém a complexidade das seis novelas folhetinescas vai muito além de sua estética e de sua matriz narrativa particular, levantando questões que dizem respeito a problemáticas sociais e ideológicas encontradas nas primeiras décadas de uma Buenos Aires em transformação. Produtos da indústria cultural, estas novelas não podem ser compreendidas como meras imitações empobrecidas da literatura da tradição, porém tampouco representavam a expressão de uma cultura popular que resistia e se opunha à cultura dominante. São mais bem vistas como pertencentes a um território de contestação, a um campo de embates culturais. O reconhecimento destas novelas, de sua circulação e de seu consumo, é o que não nos permite negar a existência de um imenso público leitor que não correspondia às expectativas da elite letrada. Aqui justamente reside seu valor: são testemunhas do apocalipse que ocorre quando a literatura deixa de ser um reino reservado para os espíritos superiores que a compreendam e começa a sofrer uma irrevogável aproximação com o público.

Palavras-chave: Horacio Quiroga; modernidade; novelas de folhetim.

ABSTRACT

Doctorate Thesis

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

HORACIO QUIROGA AND BUENOS AIRES: THE DIALOGUE WITH THE METROPOLIS THROUGH THE PAGES OF THE SERIAL NOVELS

AUTHOR: AMALIA CARDONA LEITES

SUPERVISOR: PROF. DR^a ANA TERESA CABAÑAS MAYORAL

Date and place of defense: Santa Maria, december 17 2015.

The insertion of an established writer as the Uruguayan short story writer Horacio Quiroga in the genre of serial novels, through six narratives published in illustrated magazines such as *Caras y Caretas* and *Fray Mocho* between the years 1908 and 1913 shows the writer's inclination to adapt, through the work with a genre which he previously had no affinity with, to a modern scenery in which the very concept of literary work began to undergo questioning and transformation. But the complexity of these six short novels goes far beyond their aesthetic and their particular narrative matrix, raising questions concerning the social and ideological problems encountered in the first decades of a Buenos Aires in transformation. Products of the cultural industry, these novels cannot be understood as mere impoverished imitations of the canonical literature, but neither they represented the expression of a popular culture that resisted and opposed to the dominant culture. They are best seen as belonging to an area of dispute, to a field of cultural struggle. The recognition of these novels, their circulation and their consumption, is what does not allow us to deny the existence of a huge readership that did not match the expectations of the literate elite. Here is precisely where their value lies: they are witnesses of the Apocalypse that occurs when literature ceases to be a realm reserved for those higher spirits who understand it, and begins to suffer an irrevocable closeness to the public.

Keywords: Horacio Quiroga; Modernity; Serial Novels.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Publicidade em Caras y Caretas, 08/08/1908	p.124
Figura 2	<i>Las fieras cómplices</i> , Caras y Caretas, 08/08/1908	p.124
Figura 3	Publicidade em Caras y Caretas, 08/08/1908	p.124
Figura 4	<i>Las fieras cómplices</i> , Caras y Caretas, 08/08/1908	p.124
Figura 5	Publicidade em Caras y Caretas, 08/08/1908	p.124
Figura 6	Publicidade em Caras y Caretas, 01/05/1909	p.125
Figura 7	<i>El mono que asesinó</i> , Caras y Caretas, 01/05/1909	p.125
Figura 8	<i>El mono que asesinó</i> , Caras y Caretas, 01/05/1909	p.125
Figura 9	Publicidade em Caras y Caretas, 01/05/1909	p.125
Figura 10	Publicidade em Caras y Caretas, 25/05/1912	p.126
Figura 11	<i>El remate del Imperio Romano</i> , Caras y Caretas, 25/05/1912	p.126
Figura 12	<i>El remate del Imperio Romano</i> , Caras y Caretas, 25/05/1912	p.126
Figura 13	Publicidade em Caras y Caretas, 25/05/1912	p.127
Figura 14	Publicidade em Caras y Caretas, 25/05/1912	p.127
Figura 15	Publicidade em Caras y Caretas, 25/05/1912	p.127
Figura 16	Poema em Caras y Caretas, 08/08/1908	p.128
Figura 17	<i>El canto del cisne</i> , Caras y Caretas, 08/08/1908	p.128
Figura 18	Poema em Caras y Caretas, 08/08/1908	p.128
Figura 19	<i>O uno u otro</i> , Caras y Caretas, 01/05/1909	p.129
Figura 20	Reportagem em Caras y Caretas, 01/05/1909	p.129
Figura 21	Conto em Caras y Caretas, 01/05/1909	p.129
Figura 22	Publicidade em Fray Mocho, 04/04/1913	p.130
Figura 23	<i>Una cacería humana en África</i> , Fray Mocho, 04/04/1913	p.130
Figura 24	Publicidade em Fray Mocho, 04/04/1913	p.130
Figura 25	<i>El infierno artificial</i> , Fray Mocho, 04/04/1913	p.131
Figura 26	Reportagem em Fray Mocho, 04/04/1913	p.131
Figura 27	Relato em Fray Mocho, 04/04/1913	p.131

Figura 28	<i>Los pescadores de vigas</i> , Fray Mocho, 02/05/1913	p.131
Figura 29	Relato em Fray Mocho, 02/05/1913	p.131
Figura 30	Poema em Fray Mocho, 02/05/1913	p.131
Figura 31	Publicidade em Fray Mocho, 02/05/1913	p.132
Figura 32	<i>Una cacería humana en África</i> , Fray Mocho, 02/05/1913	p.132
Figura 33	Publicidade em Fray Mocho, 02/05/1913	p.132

SUMÁRIO

CAPÍTULO INTRODUTÓRIO.....	12
Apresentação.....	13
Horacio Quiroga, autor de novelas de folhetim: Revisão Bibliográfica	15
1.1 Movimentos de ruptura, movimentos de permanência	29
1.2 As oscilações do conceito de literatura em uma sociedade modernizada	36
2 BUENOS AIRES, A BABEL DO PRATA	46
2.1 As dinâmicas da oligarquia e dos imigrantes no cenário político e econômico	47
2.2 Sistema educacional e positivismo	59
2.3 As várias vozes de uma sinfonia dissonante: Geração do 900.....	69
3 O FAZER LITERÁRIO E O MERCADO EDITORIAL.....	83
3.1 Quiroga, <i>un valor cotizabile en el mercado literario</i>	84
3.2 “La mano derecha limpia de escribir y la izquierda sucia de tierra y cal”	99
3.2 A revista ilustrada e a democratização da cultura	106
3.3 <i>Caras y Caretas</i> e <i>Fray Mocho</i> : “enciclopédias culturais da globalização do fim do século”	112
4 UM GÊNERO À MEDIDA DE SEU PÚBLICO	121
4.1 Leitores e consumidores: de Horacio Quiroga a S. Fragoso Lima.....	122
4.2 Entre homens e feras, a vingança e a justiça	136
4.2 Através do espelho: a estrutura novelesca	157
4.3 Novamente, o público	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
ANEXO.....	197

CAPÍTULO INTRODUCTÓRIO

CARAS Y CARETAS

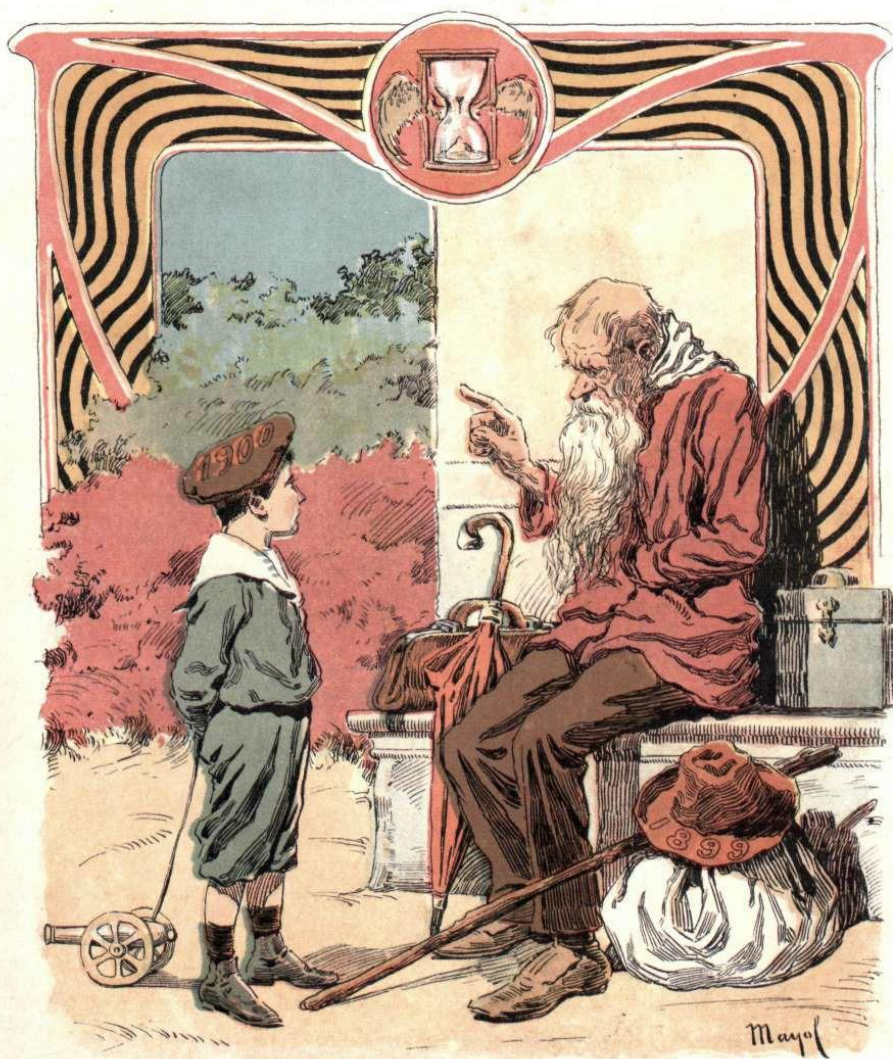
SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO II

BUENOS AIRES, 30 DE DICIEMBRE DE 1899

N.º 66

ACLARACIÓN CRONOLÓGICA



—No te hagas, hijo mío, la ilusión de que vienes á cerrar el siglo.
—¿Por qué?
—Porque eres mi sucesor, y las últimas elecciones de la provincia
me transformaron en 1840.

Apresentação

Era uma fria tarde de julho de 2012, e o rio Paraná recebia o sol que se punha na localidade de San Ignacio, na província de Misiones na Argentina. Foi minha primeira visita naquela casa que havia sido construída pelas próprias mãos de Horacio Quiroga. A luz do entardecer entrava pela porta principal e iluminava a sala e a escrivaninha onde costumava estar a máquina de escrever de um dos principais contistas do continente. Penduradas nas paredes, fotos do escritor dissecando animais, construindo ferramentas de trabalho e posando com a esposa e os filhos. Dentre estas imagens, uma me chama a atenção: é Quiroga de costas, sentado em uma canoa de frente para a selva. A fotografia transmite uma solidão impressionante, e neste momento tenho a certeza de que ainda havia algo por ser dito sobre este personagem tão complexo quanto obscuro. Mal sabia eu que esta jornada, que começava em um pôr-do-sol de San Ignacio, estava por me transportar da isolada selva de Misiones para o centro de uma Buenos Aires efervescente e moderna no século passado.

Após descobrir as seis novelas folhetinescas que compõem o corpus deste trabalho, crias rejeitadas por seu autor, percebi que as inúmeras questões que elas levantavam extrapolavam o âmbito do estético e apontavam para aspectos externos às obras: o meio no qual foram produzidas, o público para o qual se dirigiam, o suporte em que foram veiculadas e as mutações sofridas na relação de seu criador com o campo artístico de então, a Buenos Aires das primeiras décadas do século XX. O estudo destas narrativas populares demandou também que fossem postos em perspectiva textos quiroguianos tão díspares quanto cartas e crônicas, a fim de ampliar a compreensão sobre o contexto de produção das novelas e sobre a concepção do autor no que diz respeito ao fazer literário e ao campo intelectual da época.

Assim, com o entendimento de que a inserção do contista em um dos gêneros característicos da literatura que se convencionou chamar de “comercial” teria sido sinal de uma transformação cultural mais profunda que estava ocorrendo naquele momento histórico, busquei elencar o máximo de elementos possíveis que

permitissem compreender estas narrativas – e seu entorno - em sua totalidade. E, se o título deste trabalho equipara Horacio Quiroga e Buenos Aires, é porque reconheço em ambos os interlocutores principais do diálogo mediado pelas novelas de folhetim do autor. Meu objetivo, portanto, é a partir destes textos individuais apresentar uma possível interpretação dos significados históricos e sociais mais amplos que jazem em uma produção cultural identificada como literatura comercial ou de massa no contexto específico de Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX.

Desta forma, o primeiro capítulo trata do advento da modernidade cultural e estético-literária na América Latina, enfatizando a maneira pela qual o próprio conceito de literatura foi sendo modificado e estabelecendo a relação desta transformação com a questão da profissionalização do ofício de escritor, que começou a se consolidar nas décadas finais do século XIX.

No segundo capítulo são expostas as condições políticas, econômicas e sociais de Buenos Aires no período que abarca o fim do século XIX e início do século XX, uma vez que foi nos primeiros anos do 900 que começaram a circular as novelas folhetinescas quiroguianas. Ressalto, contudo, que ao abordar Buenos Aires a ênfase será dada a uma questão específica: as transformações na dinâmica social ocorridas com chegada dos imigrantes na Argentina, e a forma como tais transformações foram representadas pela literatura. Como veremos, a convivência destes imigrantes com a sociedade local estabeleceu diferentes conflitos e mudanças tanto fora quanto dentro do campo artístico. É importante lembrar ainda o fato de que o uruguaio Horacio Quiroga, por sua vez, também foi um dos milhares de estrangeiros que se transferiu para Buenos Aires no início do novo século, e que passou então, de certa forma, a compartilhar da mesma condição particular dos recém-chegados ao país.

O terceiro capítulo analisa algumas crônicas e cartas que Horacio Quiroga produziu nas primeiras décadas do 900 e que tratam do ofício de escritor e do estado do mercado editorial na capital argentina do século XX. Através da análise destes textos, que demonstram a preocupação do escritor com um fazer literário que se aproxime do público, iluminam-se outros aspectos que poderão auxiliar no entendimento de suas novelas folhetinescas. A partir deste momento, a ênfase recai sobre a questão da difusão da imprensa na Argentina, em especial das revistas

Caras y Caretas e *Fray Mocho*, suporte em que foram divulgadas as novelas quiroguianas, e será possível analisar comparativamente os diferentes espaços que os textos ocupavam nas páginas da revista quando eram assinadas por Quiroga em relação aos textos assinados sob o pseudônimo de S. Fragoso Lima.

Por fim, no quarto e mais extenso capítulo, debruço-me diretamente sobre as novelas. Nestas narrativas, a insistência na temática da vingança soma-se à preocupação por estabelecer alguma forma de justiça social na trama, articulando o diálogo com um público leitor pertencente aos setores médios e populares. Também analiso a estrutura destas novelas, em especial no que diz respeito ao corte narrativo, e utilizando novamente algumas cartas de Quiroga, argumento que eventuais equívocos neste aspecto haviam sido de responsabilidade dos editores da revista, que deveriam ajustar a novela de acordo com o tamanho das ilustrações e anúncios com os quais compartilhava cada página. Veremos que o preço que Quiroga pagara por ter de atender às imposições do mercado editorial custaria muito da força de suas novelas.

Antes de mais nada, entretanto, comecemos com uma breve revisão bibliográfica, que visa ao mesmo tempo fundamentar este trabalho e servir de suporte para a metodologia adotada – e justamente por isso faz parte deste capítulo introdutório.

Horacio Quiroga, autor de novelas de folhetim: Revisão Bibliográfica

O contista uruguaio Horacio Quiroga nasceu em 1878 na cidade de Salto, fronteira com Argentina. Viveu ainda na cidade de Buenos Aires, na região do Chaco e na selva da província de Misiones, no norte do país. Suas primeiras experiências literárias se registram em vinte e dois textos escritos entre 1894 e 1897 no primeiro cenáculo do qual fez parte em sua cidade natal: “Os três mosqueteiros”. Ainda em Salto, o escritor colaborou com diferentes revistas literárias, até que em 1899 editou sua própria publicação, o “*Semanario de Literatura y Ciencias Sociales*”. Em 1901 aparece seu primeiro livro de poemas e narrativas breves: *Los arrecifes de coral*. Daí

em diante Quiroga publicou mais doze obras: *El crimen del otro* (1904); *Historia de un amor turbio* e *Los perseguidos* (1908); *Cuentos de amor de locura y de muerte* e *Cuentos de la selva* (1917); *El salvaje* (1920); *Anaconda* (1921); *El desierto* (1924); *Los desterrados* (1926); *Pasado amor* (1929); *Suelo Natal* (1931) e *Más allá* (1935). Dois anos depois do lançamento de *Más allá*, internado em um hospital em Buenos Aires, descobre que possui câncer gástrico e suicida-se através da ingestão de cianureto.

A trajetória criadora de Quiroga começou efetivamente em 1897, na forma de colaborações em publicações periódicas de Salto. Seus poemas do início da carreira, reunidos no volume *Los arrecifes de coral*(1901) nunca granjearam elogios. Alberto Zum Felde, ensaísta uruguaio, afirma em seu compêndio clássico, *Proceso Intelectual Del Uruguay y crítica de su literatura*¹, que os poemas foram recebidos “pouco menos que a pedradas” pela crítica especializada, por serem considerados funambulescos, extravagantes e ingênuos.

Durante este período experimental encontramos, além de poemas, narrações, prosa poética, páginas ensaísticas e notas de viagem, nas quais transparece desde logo uma postura crítica acerca de seu meio e a necessidade de não apenas escrever literatura, mas provocar reflexões acerca deste fazer. Podemos perceber este afã no artigo que encerra o último número da “Revista del Salto”, fundada por Quiroga em 1899 e que não alcançou os cinco meses de vida:

Cuesta mucho menos distraer que hacer pensar. La curiosidad no requiere ningún esfuerzo del intelecto que lleva aquel principio. Subir, en cambio, fatiga; y el trabajo que se requiere para llegar a las concepciones y formas del escritor, no merece la más corta detención del pensamiento. La masa común rechaza toda efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado. No quiere anchos horizontes, ni reflexiones ni verdades desconocidas: quiere distraerse, entretenerse, preocuparse por la silueta enigmática, descifrar un jeroglífico. No juzga. La literatura, para ella, no debe buscar la excitación del pensamiento o sentimiento; debe no aburrir, sencillamente. Y conforme a ese modo de ser, las revistas languidecen y mueren. ¿Por qué están mal escritas? No: porque no se leen.(...) Una publicación que no se adapta al ambiente en que vive, que intenta el más insignificante esfuerzo de amplitud y penetración ,cae.²

1 ZUM FELDE, 1930, p.35

2 QUIROGA, 2008,p.81-82.

Este excerto indica que a consciência acerca da falta de leitores que estariam preparados para receber os textos da revista literária viria imbricada com o reconhecimento de um público que buscava outra espécie de leitura, mais amena. Percebemos ainda que a postura de Quiroga neste texto de sua época modernista vai até um determinado ponto: constatando o que acontece a seu redor, descontenta-se e frustra-se.

Foi a partir da mudança que se deu em sua tumultuada existência ao trocar a cosmopolita Buenos Aires pelo povoado de San Ignacio, em Misiones, nordeste argentino, que Quiroga escreveu os contos que o consagrariam e que, segundo a crítica, o tornaram o mais forte e original cultivador do gênero na Argentina e no Uruguai. No mesmo sentido, Emir Rodríguez Monegal, um dos principais estudiosos da obra do contista, é incisivo ao declarar a importância do salteño: “*Quiroga inventó literariamente a Misiones*”³. Mais do que se identificar com o ambiente e com os tipos humanos do lugar, a selva estaria, segundo Monegal, ligada de forma profunda à sua vida e à criação de alguns de seus mais famosos contos.

A experiência do intelectual que abandonou Buenos Aires para se embrenhar na isolada região missioneira, em um ambiente absolutamente inóspito, teria deixado marcas indeléveis em sua produção, especialmente no que tange à temática de sua obra. Mas não só. Monegal define o estilo literário verificado nos contos de Quiroga com uma palavra – objetividade. O crítico conjectura que esta característica estaria diretamente relacionada com a árdua experiência da vida na selva. Seja esta correspondência verdadeira ou não, o que podemos de forma concreta perceber é o valor dado por Quiroga para esta característica, em um texto clássico como seu *Decálogo del perfecto cuentista*:

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “desde el río soplaba un viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre si consonantes o disonantes.

VII

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a

³ MONEGAL, 1950,p.105

un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.⁴

Sua preocupação com uma teorização acerca da arte de escrever contos pode ser verificada ainda nos textos “El truc del perfecto cuentista” e “El manual del perfecto cuentista” nos quais, não sem ironia, Quiroga orienta futuros escritores:

El tiempo es breve. No son pocos los trucs que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el truc de la contraposición de adjetivos, el del color local, el truc de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales...⁵

A necessidade de constantemente escrever sobre o fazer literário, mesmo em textos jocosos como são os acima mencionados – haja vista a utilização de um termo técnico como “manual” e o sutil sarcasmo que se esconde em condensar a arte da escrita em dez pequenas regras – perpassou toda a existência do escritor, e pode ajudar na compreensão de alguns aspectos pouco conhecidos de sua produção. Porque Quiroga não foi apenas o autor de mais de duzentos e quarenta contos, tornando-se um dos nomes mais expressivos na literatura hispano-americana: Após sua época modernista e paralelamente à produção de textos críticos e crônicas jornalísticas, o saltenho escreveu ainda romances e novelas de folhetim, sendo estas últimas nosso foco de interesse.

Durante o período que compreende os anos de 1908 a 1913, Horacio Quiroga produziu seis narrativas folhetinescas, uma por ano, sob o pseudônimo de S. Fragoso Lima. Estas narrativas, que apareceram em revistas ilustradas de grande circulação e cuja autoria nunca foi assumida publicamente, somente foram compiladas em livro depois de sua morte. Em termos de classificação geral, as seis novelas folhetinescas podem ser agrupadas em três núcleos temáticos: narrativa histórica (*El remate del Imperio Romano*), narrativas de aventura (*El devorador de hombres*, *Las fieras cómplices* e *Una cacería humana en África*) e narrativas fantásticas (*El hombre artificial* e *El mono que asesinó*). Nenhum destes títulos foi traduzido ou publicado no Brasil.

⁴ QUIROGA, 2008,p.102

⁵ Ibid, p.75

O repertório crítico sobre o autor se concentra quase que de maneira exclusiva na sua rica e variada obra de contista, em especial a que se relaciona com a temática e ambientação da selva. Acreditamos que justamente a atenção dispensada pela crítica (desde Emir Rodríguez Monegal e Ángel Rama até Pablo Rocca) à inegável maestria dos contos quiroguianos teria sido uma das causas do deslocamento de sua produção folhetinesca para um lugar de sombras. Frente aos inúmeros trabalhos, críticas e antologias que se debruçam sobre seus contos há décadas, o conjunto de novelas folhetinescas mereceu quase nenhuma atenção por parte da crítica e da história literárias – destacamos agora, entre a crítica especializada, quatro autores que lhes dedicam atenção: Pablo Rocca, Jorge Lafforgue, Beatriz Sarlo e Noé Jitrik.

Rocca, no momento de abordar a ficção do autor, é enfático ao afirmar: “*El excepcional cuentista que fue Horacio Quiroga ha oscurecido y aun desplazado al novelista. Al final de su vida él mismo se consideraba un practicante fracasado en el género*”⁶. Ao mesmo tempo em que compreende as novelas de folhetim como tendo sido concebidas nada mais do que como um claro “negócio”, o crítico salienta o fato delas carecerem da precisão técnica e da eficácia estética indiscutíveis de seus contos.

Un círculo mortal encerraba al escritor. La ausencia de editores de libros que asumieran los costos obedecía a que no había un público para la literatura americana que permitiera su salida regular y, en consecuencia, se obturaba la posibilidad de vivir de lo que se escribe. En compensación, la revista y el folletín independiente bajo la modalidad de “novela semanal”, entre 1905 y 1925, años más o menos, fueron las bocas de salida para una narrativa que, como tributo, tenía que ajustarse a las reglas de un público diferente al lector de librerías, sin su cultura y con su sensibilidad “rústica”.⁷

Segundo Rocca, seu habitual sistema de produção textual vinculado ao jornalismo e sua disciplina em escrever contos em espaços pré-determinados havia de certa forma fagocitado ao Quiroga romancista, que teria sido arrastado à escritura de novelas pelas próprias inclinações do público de massa. Esta concessão, enfim, teria prejudicado a qualidade literária de suas narrativas de folhetim.

⁶ ROCCA, 2007, p.139.

⁷ Ibid, p.75

O argentino Jorge Lafforgue, por sua vez, compartilha algumas das ideias de Rocca, porém escolhe analisar desde outro ponto de vista estas narrativas. Na nota sobre os textos reunidos em “*Novelas y relatos*”⁸, propõe uma organização das etapas de formação de escritor na qual as novelas de folhetins configurariam um segundo momento, uma etapa de transição entre a inicial, de fortes acentos modernistas, e a de seu pleno amadurecimento artístico – onde situa os contos missioneiros. Lafforgue consegue, contudo, enxergar certo valor estético nestas narrativas.

No obstante, abrir un relato con esta frase: “En una noche tempestuosa de junio, un hombre caminaba con paso furtivo por una senda en las profundidades de las selvas de Mato Grosso. La noche estaba...” revela, por lo menos, la destreza de un escritor ducho en el oficio de atrapar el interés del lector ab initio, lo cual de inmediato han de confirmar el ritmo impreso a la escritura, la coherencia temática y los bien graduados ingredientes de la novela de aventura, entonces en el auge. Sin desdeñar, desde luego, enfocar temas que estaban a la orden del día (...), o también, en un orden de mayor proximidad “real”, el de la injusticia social.⁹

Aparentemente menos preocupado com a crítica dirigida à questão técnica da produção novelística, para Lafforgue as novelas exibiriam uma desenvoltura imaginativa de amplo espectro e assumiriam o discurso folhetinesco sem afetações, corroborando o caráter transitivo ou de buscas de um momento inserido em um mesmo discurso: o do romance da vida de Quiroga. Acreditamos que sua aparente despreocupação deva-se a uma constatação - que nos parece crucial - apenas mencionada nestas *Notas* de Lafforgue: a de que alguns dos melhores e mais difundidos contos quiroguianos foram escritos nos mesmos anos das novelas. Esta questão da cronologia das obras, dada sua importância, será desenvolvida posteriormente.

A terceira voz que se interessa por este gênero é a de Beatriz Sarlo, que ao se debruçar sobre as narrativas de circulação periódica na Argentina do início do século XX classifica as novelas folhetinescas de Quiroga como um dos melhores exemplos de uma ficção popular¹⁰. A crítica argentina é a única que utiliza um

⁸ LAFFORGUE, 1998,p.483.

⁹ Ibid,p.498

¹⁰ SARLO, 2011, pg 31.

adjetivo tão positivo para tratar destas obras, e a razão desta postura relaciona-se com uma busca por organizar a literatura desde as rupturas – no caso argentino, ir mais além dos limites dos grupos de Boedo e de Florida.

Sarlo dedica-se mais detalhadamente a esta questão no artigo “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”¹¹ em que trata das paixões técnicas do contista, mostrando de que forma a tensão da modernidade aparece em algumas de suas narrativas. Entre contos e relatos considerados menores e raramente abordados pela crítica, ela escolhe tratar daqueles cujas temáticas compartilham de um mesmo pano de fundo, o da modernidade latino-americana. Assim, percebe-se em inúmeras narrativas o impacto determinante de temas como o cinema, a medicina, o erotismo, a ciência e as inovações tecnológicas. E para confirmar sua hipótese, Sarlo escolhe justamente uma das novelas folhetinescas de Quiroga, *El hombre artificial*.

Quiroga, el escritor fascinado por unos saberes prácticos, escribe una ficción donde estos saberes se proyectan sobre el fondo ‘científico’ que los hace posibles; no volverá a este espacio ficcional, pero este folletín de 1910 marca una zona de contactos ideológicos y estéticos (novela por entregas en una revista de gran circulación, hipótesis ficcionales construidas con materiales científicos) entre un escritor que piensa en el público y una literatura que recicla tópicos del pasado con hipótesis originadas en versiones aproximativas de los saberes contemporáneos¹².

Para Sarlo, Quiroga extrai os lugares comuns da ciência positivista da época para alcançar como resultado a reciclagem de temas clássicos em um ambiente moderno, concedendo assim um tratamento especial para a fantasia e a hipótese científica no território da ficção narrativa. Esta escolha por uma temática moderna, em um momento histórico marcado pela efervescência das ciências, em que tanto os setores ilustrados quanto os frequentadores de bibliotecas populares interessavam-se pelas teorias evolutivas de Darwin e Haeckel, integrar-se-ia perfeitamente no clima intelectual da época.

¹¹ SARLO, 1997

¹² SARLO, 1997, p.17

Mas o que destacamos na leitura da crítica argentina é a identificação de Quiroga como um “escritor que pensa no público”, uma vez que o vislumbre superficial de sua biografia pode causar uma impressão completamente diferente. Podemos considerar, por exemplo, que desde o início de sua carreira literária Quiroga movia-se solitariamente entre os diferentes círculos intelectuais do Prata, e ao escrever seus contos raríssimas vezes contava com a opinião de um interlocutor, fosse ele um editor ou um amigo – sem mencionarmos o conhecido fato de que o uruguaio tenha passado a maior parte da existência isolado na selva de Misiones. Estas ocorrências, verificáveis em qualquer estudo biográfico acerca do autor, poderiam nos levar a identificar uma condição de isolamento na existência de Quiroga. Porém, como veremos, o isolamento do sujeito social – o que de fato ocorreu - não corresponde ao isolamento do Quiroga escritor frente a seu possível público.

Com o intuito de melhor visualizarmos esta questão, trazemos para o diálogo entre Rocca, Lafforgue e Sarlo a leitura do também argentino Noe Jitrik, no artigo chamado “*Horacio Quiroga, autor de folletines*”¹³ Jitrik, tal como Sarlo, percebe nas novelas a clara influência da ciência positivista da época, juntamente com o surgimento da psiquiatria e a ascensão do capitalismo que, somados, constituíam o clima de Buenos Aires do início do século. O crítico realiza uma breve análise das seis novelas, reconhecendo alguns elementos que ressurgiriam mais tarde em contos consagrados, mas é taxativo ao afirmar que as novelas ocupam um lugar marginal dentro da totalidade da obra do autor, constituindo uma “*cantarina e infantil perspectiva que nada tiene que ver con ese Quiroga atormentado y sombrío*”¹⁴. Ou seja, novamente identificam-se no Quiroga novelista características que destoam das encontradas no Quiroga contista, e para Jitrik, as novelas folhetinescas

No se parecen temática ni estilísticamente a los cuentos misioneros ni tienen el sentido experimental que por lo menos tenían los cuentos modernistas o los de la época del delirio poeano; si en algo se diferencian de unos y otros es justamente en la propuesta de personalidad que unos y otros a su modo formulan y en virtud de la cual se puede establecer un pasaje, una evolución que es ya un resultado clásico en la crítica

¹³ JITRIK, 1970.

¹⁴ JITRIK, 1970,p.82.

quiroguiana: del modernista al realista, del decadente al vigoroso autor de cuentos de monte, del señorito al hombre de la “experiencia y el riesgo”. Al contrario, estas seis narraciones ofrecen un atractivo que no tiene nada que ver con aquella imagen que por suerte se ha establecido ya acerca de Quiroga. Un atractivo opaco, lleno de reminiscencias de la literatura decimonónica. (...) ¹⁵

Noé Jitrik notoriamente não enxerga valor nestas narrativas, haja vista a escolha de adjetivos como “perspectiva cantarina e infantil” e “atractivo opaco” quando se refere às novelas. Por outro lado, contradiz-se claramente quando afirma que as novelas não se parecem nem sequer tematicamente aos contos missioneiros – apenas algumas páginas depois, ele mesmo passa a elencar os elementos recorrentes nas novelas e nos contos (o peão humilhado que se vinga, o animal selvagem domesticado, a exploração dos obreiros, a explosão de um homem, as formigas devoradoras, o amor aos animais, a defesa dos despossuídos). Assim, o principal argumento do crítico é de que o valor das narrativas folhetinescas reside apenas no fato de constituírem um período transicional na obra do autor, um tributo necessário para a busca que Quiroga seguramente – segundo Jitrik - estaria realizando por uma unidade mais compacta e transcendente para si mesmo e sua obra.

Como podemos observar, o conhecido prestígio literário dos contos fantásticos e missioneiros de Quiroga em todo o continente é inversamente proporcional ao interesse demonstrado pela crítica por suas novelas folhetinescas, haja vista estes escassos estudos críticos que a elas foram dedicados na América Latina. Desta forma, inúmeras são as questões que irrompem ao verificarmos o quase total esquecimento da produção folhetinesca por parte da crítica: tais narrativas foram ignoradas por terem sido publicadas em folhetim, formato e gênero característico da cultura de massa, em um momento em que o cenário literário portenho apenas começava a se adaptar à ascensão de novos meios de divulgação artística? Realmente tais títulos carecem das qualidades literárias que se atribuem aos contos de Quiroga? Por que o autor nunca reconheceu em vida a autoria destas obras e, ainda mais, afirmava ser um “romancista fracassado”? De que forma a

¹⁵ Ibid.,p.81.

tessitura narrativa e a linguagem de seus romances estão nas antípodas literárias de seus contos?

Considerando, então, que até os dias de hoje as lacunas críticas referentes a seus romances folhetinescos persistem, resulta bastante instigante assumir a tarefa de trazer à luz estas narrativas sob uma perspectiva na qual a análise estética dialogue com os aspectos históricos e sociais da produção destas obras. Não só para tentar preencher o vazio que se mantém sobre essa parte da obra do escritor, mas para realizar uma abordagem de seis ficções que possa revelar uma concepção do fazer literário inovadora para a época de sua publicação, e de suma importância para o posterior desenvolvimento de uma tendência ficcional de grande destaque na literatura latino-americana.

Finalmente, numa primeira aproximação a este conjunto ficcional pode-se formular a hipótese plausível de que Horacio Quiroga não foi necessariamente um romancista fracassado, como ele mesmo afirma em carta a seu amigo Enrique Amorim¹⁶, com habilidade literária e artística para ser apenas um excelente contista, como é quase consensual entre a crítica latino-americana. Quiçá o que se deva especular é que a crítica especializada tem escolhido manter-se no terreno mais seguro e confortável da análise do Quiroga contista.

Não esqueçamos, afinal, que Quiroga, assim como outros escritores modernos, também realizou reflexões estéticas e críticas sobre as formas narrativas que trabalhava, como se pode constatar, por exemplo, nos hoje clássicos textos: *“Decálogo del perfecto cuentista”*, *“Los trucs del perfecto cuentista”* e *“El manual del perfecto cuentista”*, citados anteriormente. Este dado permite a afirmação de que o escritor uruguaio conhecia muito bem os problemas e desafios que as formas narrativas colocam para sua elaboração artística.

Por estas razões, mostra-se indispensável construir uma outra chave crítica de leitura para abordar as referidas obras e estudar suas especificidades como construções narrativas que se inserem em outros códigos narrativos e estéticos. A necessidade de uma chave crítica que vá além da crítica estética pode ser demonstrada na observação de um fato simples: a cronologia da escritura das

¹⁶ AMORIM apud ROCCA, 2007.

novelas folhetinescas. Lafforgue já apontara que as novelas haviam sido escritas concomitantemente à produção de contos clássicos como “*El almohadón de plumas*” (1907), “*La insolación*” (1908), “*La gallina degollada*” (1909), “*La miel silviestre*” (1911), “*A la deriva*” (1912). Portanto, parece ser pouco provável que a alegada superficialidade das obras diga respeito à falta de talento de Horacio Quiroga como novelista. Da mesma forma, somos obrigados a discordar da teoria de Noé Jitrik de que as novelas marcam uma fase de transição na obra quiroguiana. Se contos consagrados eram escritos no mesmo período histórico, a diferença na tessitura das novelas deve necessariamente corresponder a outros motivos que não a falta de habilidade técnica.

Tal desequilíbrio pode estar relacionado com a necessidade comunicativa do momento e com o suporte no qual as novelas eram veiculadas. Ao serem entregues por capítulos para publicação em revistas culturais da época (neste caso, *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*), as novelas exigiam estratégias específicas para captar suficientemente a atenção dos leitores de forma que fossem levados a comprar a edição seguinte – o que garantiria ao mesmo tempo a continuidade da venda das revistas e a remuneração do escritor. Some-se a isso que neste período grande parte da renda de Quiroga era originada da publicação das novelas folhetinescas, e entenderemos o quanto era necessário adequar-se ao que o público esperava, escrever o que os compradores da revista queriam ler.

Por outro lado, dada a materialidade ficcional e simbólica destas narrativas, se faz necessário indagar os sentidos que elas projetam, pois, como é lógico, por serem representações literárias elas comunicam algo do mundo, deixam no leitor algum tipo de saber e de reflexão sobre os tópicos temáticos que desenvolvem através de suas tramas peculiares. De igual maneira, há de se focar o crucial aspecto de como a estrutura folhetinesca determina a organização da fábula e a própria linguagem das obras, ao estar direcionada para um público mais amplo e menos familiarizado com a leitura canônica.

Partindo do pressuposto de que as análises majoritariamente estéticas que foram realizadas acerca das novelas quiroguianas não esclareceram este aspecto obscuro da produção do contista, acreditamos ser necessário realizar o que Antonio Cândido identificou como “interpretação dialética”. Tal interpretação visa

compreender qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte e, por sua vez, qual a influência que a obra de arte exerce sobre o meio.

Se encarmos os fatores presentes em bloco na estrutura social, nos valores e nas técnicas de comunicação, veremos logo a necessidade de particularizar o seu campo de atuação. Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística – autor, obra e público – e vejamos sucessivamente como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. Tudo isso interessa na medida em que esclarecer a produção artística.¹⁷

Em busca de atingir uma maior compreensão acerca da própria obra, portanto, é possível investigar as influências que exercem sobre ela os fatores socioculturais, os valores, as ideologias e as próprias técnicas de comunicação utilizadas em sua produção. Lembremos ainda que também teóricos interessados na estrutura discursiva, como Mikhail Bakhtin, enfatizaram a orientação dialógica do discurso prosaico com o discurso social que o rodeia:

(...)para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; a dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunstante. O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; (...) O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo¹⁸.

O valor que tanto Cândido quanto Bakhtin conferem ao processo histórico e socialmente condicionado no qual a obra se insere na modernidade pode ser complementada pelo entendimento do sociólogo Pierre Bourdieu acerca das disputas que ocorrem no campo literário. Colocando-se contra a explicação direta e mecânica da “origem social” da obra e apreendendo a escrita como um lugar de negociação, Bourdieu analisa elementos como escritores, leitores e críticos através de uma lógica interativa, na qual o conceito de *campo literário* aparece como possibilidade de compreensão da engrenagem que envolve a produção, circulação e consumo do material artístico.

¹⁷ CANDIDO, 1980,p. 23-24.

¹⁸ BAKHTIN, 1993,p.88.

Em termos mais gerais, e contra a representação mecanicista da influência das determinações sociais aceita com muita frequência pela história social ou pela sociologia da arte e da literatura, os efeitos prováveis das propriedades que estão associadas aos agentes (...) dependem do estado do campo de produção¹⁹.

Finalmente, vindo ao encontro da perspectiva destes autores, trazemos o historiador Roger Chartier, cujos estudos acerca da história das práticas de leitura na era Moderna enfatizam as diferentes representações de mundo que são construídas pelos novos leitores, que surgem como fruto dos processos modernizatórios ocorridos nas metrópoles. Para Chartier, dispensar atenção às condições e processos que concretamente levam às operações de construção de sentido significa reconhecer que as ideias não são desencarnadas, e que as categorias de interpretação devem construir-se levando em conta também a forma em que se produz o texto, pois os leitores

(...) en efecto, nunca se confrontan con textos abstractos, ideales, alejados de toda materialidad: manipulan objetos cuya organización gobierna su lectura, separando su captación y su comprensión del texto leído. Contra una definición puramente semántica del texto, hay que señalar que las formas producen sentido y que un texto estable en su escritura está investido de una significación y de un estatuto inéditos cuando cambian los dispositivos del objeto tipográfico que propone su lectura.²⁰

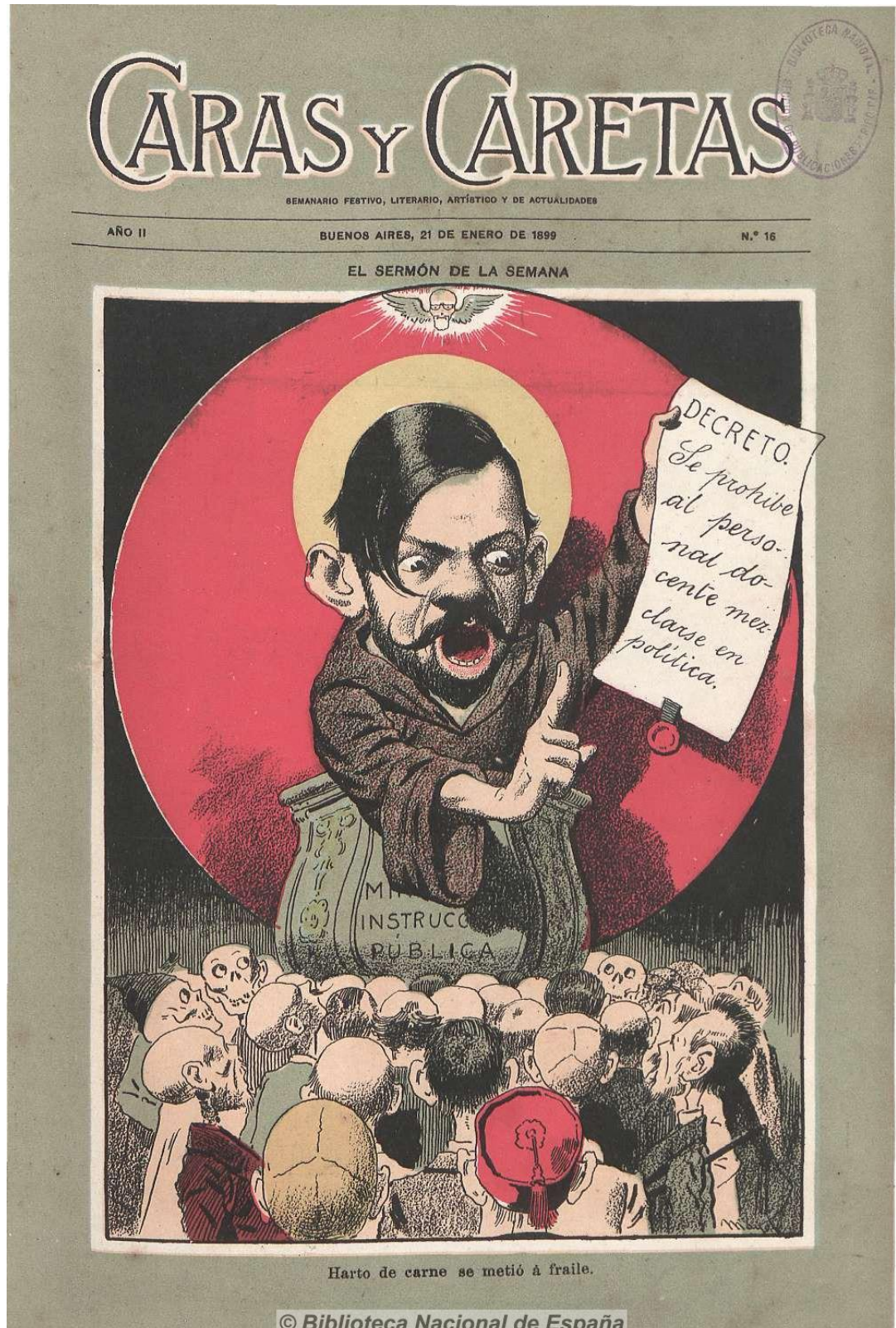
A importância dada por Chartier à materialidade da obra literária alerta-nos para um outro aspecto que deve ser elencado: o suporte no qual a obra é veiculada. Desta forma, amparados pelas perspectivas de Antônio Cândido, Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu e Roger Chartier, compreendemos ser necessário definir uma estratégia de abordagem da produção novelística de Horacio Quiroga que ultrapasse a análise estética, visando uma *interpretação dialética* que considere não apenas a estrutura discursiva destas narrativas, mas também a observação de seu contexto de produção e das condições sob as quais Quiroga produziu-as e publicou-as. Além disso, acreditamos ser vital a identificação da posição das novelas de folhetim no campo literário da Buenos Aires do início do século XX, uma vez que a elas correspondem acirradas disputas entre os grupos de escritores que defendem

¹⁹ BOURDIEU, 1996, p.102.

²⁰ CHARTIER, 1992, p.51.

diversas concepções do fazer literário. Antes de nos dedicarmos à metrópole argentina, contudo, devemos dar um passo atrás, ampliar o campo visual e observarmos as mudanças pelas quais passou a figura do intelectual no continente latino-americano.

1 DA INSTITUCIONALIZAÇÃO À MERCANTILIZAÇÃO: IMPACTOS DA MODERNIDADE SOBRE O LETRADO E A OBRA LITERÁRIA



1.1 Movimentos de ruptura, movimentos de permanência

Durante a época colonial, a função social dos intelectuais latino-americanos era de fundamental importância, estivessem eles nas cátedras, nos púlpitos, na administração ou no teatro. Os poetas, por sua vez, também integravam o conjunto letrado da sociedade, porém constituíam um grupo menor. Neste momento histórico em que intelectual e escritor são sinônimos, os membros do círculo letrado demonstram sua capacidade para se institucionalizarem e se tornarem assim não apenas servos de um poder, mas seus donos:

Incluso por su condición de servidores de poderes, están en inmediato contacto con el forzoso principio institucionalizador que caracteriza a cualquier poder, siendo por lo tanto quienes mejor conocen sus mecanismos, quienes más están entrenados en sus vicisitudes y, también, quienes mejor aprenden la conveniencia de otro tipo de institucionalización, el del restricto grupo que ejercita las funciones intelectuales. Pues también por su experiencia saben que puede modificarse el tipo de mensaje que emitan sin que se altere su condición de funcionarios, y esta deriva de una intransferible capacidad que procede de un campo que le es propio y que dominan, por el cual se les reclama servicios, que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura.²¹

Detentores do poder simbólico nas cidades latino-americanas que tão-somente começavam um processo de formação de sua identidade, os intelectuais que formavam o círculo letrado possuíam uma influência somente comparável ao do círculo mercantil, e seriam, segundo Rama, os responsáveis pelo surgimento e consolidação das “cidades letradas” no continente. Uma vez que os eram os donos da palavra em um meio predominantemente analfabeto, tiveram o poder de sacralizar a escrita e torná-la uma espécie de religião secundária, extremamente restrita e afastada da maior parte de sociedade.

Tendo em vista que tal condição de afastamento do público, como veremos, se perpetuou de diferentes formas e pode ser verificada tanto em algumas manifestações literárias de escritores do Romantismo quanto do Modernismo, dirigimos nossa atenção especificamente para estes movimentos literários surgidos no século XIX, almejando compreender de que forma seus respectivos discursos carregaram o processo cultural do qual faziam parte - fosse através da afirmação da

²¹ RAMA, 1998, p.36.

relação de mediação entre literatura e sociedade ou através de sua aparente ausência.

Na caracterização das letras latino-americanas, Emir Monegal e Octavio Paz utilizam a expressão “tradição da ruptura”²² para se referirem aos rompimentos praticados pelos diferentes movimentos literários na história ocidental. A recorrência deste processo, segundo os autores, indicaria o questionamento das heranças imediatamente anteriores, ocorrida quando a tradição desgastada coloca em xeque em muitos de seus postulados, Este movimento abriria então espaço para que entrasse em vigência uma nova tradição. Segundo a concepção de Monegal²³, no Romantismo latino-americano esta tradição diz respeito a uma literatura que, através de temas e de conteúdos locais, buscava construir uma identidade continental, com uma concepção totalizadora de América Latina. Através deste processo seria possível perceber que existira uma correspondência entre a independência dos espíritos e a independência das nações recém-emancipadas, mas as tentativas de criação de uma cultura original teriam sido prejudicadas pela falta de modelos existentes no jovem continente. Para os fins deste trabalho, contudo, escolhemos partir desde uma perspectiva que se desvia da tentativa de compreender a trajetória da literatura hoje considerada canônica. A busca, portanto, se dá por uma crítica que tente escapar dos mecanismos de unificação que mutilam e suplantam uma realidade tão heterogênea quanto a da literatura latino-americana. Antonio Cornejo Polar já enfatizara que

Certamente se pode discutir se em determinadas circunstâncias não se trata apenas de opções metodológicas(...) mas em todo o caso fica claro que o recorte básico, eliminador de tudo o que não seja literatura culta, e muitos outros recortes sucessivos (...) são operações críticas que têm um caráter marcadamente ideológico e que essa ideologia corresponde, em última análise, aos grupos dominantes.²⁴

²² Emir Monegal no artigo *Tradición y Renovación*, publicado na compilação *América Latina en su literatura*; Octavio Paz em uma de suas obras mais importantes, *Os Filhos do Barro*. O texto de Monegal data de 1972, enquanto o de Paz foi publicado em 1974. Nenhum destes textos faz referência ao outro, no entanto a cronologia parece indicar que Monegal tenha sido o responsável por cunhar esta expressão.

²³ MONEGAL, 1977, p.145.

²⁴ CORNEJO POLAR, 2000, p.28

Neste sentido, recorrer a uma perspectiva histórica pode nos possibilitar explicar as razões da pluralidade literária latino-americana, sem cairmos em determinismos mecanicistas que impediriam uma análise dialética e obscureceriam uma visão das contradições e ambiguidades do processo literário no continente.

Considerada como derivação do atraso e da falta de desenvolvimento econômico, a dependência tem outros aspectos que manifestam a sua repercussão na literatura. Lembremos de novo o fenômeno da ambivalência, traduzida por impulsos de cópia e rejeição, aparentemente contraditórios quando vistos em si, mas que podem ser complementares se forem encarados desse ângulo. Atraso que estimula a cópia servil de tudo quanto a moda dos países adiantados oferece, além de seduzir os escritores com a migração, por vezes migração interior, que encurrala o indivíduo no silêncio e no isolamento. Atraso que, entretanto, no outro lado da medalha, propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfastio; e que se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência.²⁵

A percepção de Antonio Candido de que mesmo o nativismo mais sincero poderia estar em realidade atuando como manifestação ideológica do colonialismo encontra equivalência na ressalva realizada por Angel Rama ao afirmar que o comportamento dependente da cultura latino-americana é a versão superestrutural de sua dependência econômica²⁶. Da mesma forma, se entendermos que os diferentes movimentos estéticos manejam o imaginário social de diferentes formas, é possível prosseguirmos na mesma linha de pensamento ao tratarmos de outro movimento literário do século XIX, o Modernismo. Para tanto, devemos ter sempre em vista que na análise do sistema literário e de sua relação com o sistema social, o fator que se sobressai é a descontinuidade e a sobreposição das diferentes tendências estéticas na modernidade. Estas tendências não constituem uma sequência histórica linear, mas aparecem as vezes de forma simultânea ou paralela, coordenadas com elementos do sistema social em distintos graus de mediação.

Sob a perspectiva de uma apreciação favorável ao movimento, podemos partir primeiramente do entendimento de Octavio Paz²⁷, que define o Modernismo

²⁵ CANDIDO, 1989,p. 140.

²⁶ RAMA,2008.

²⁷ PAZ, 1984.

como tendo sido o verdadeiro Romantismo latino-americano - dada sua visão da Arte como refúgio e fonte da verdadeira Beleza (ambas propositalmente com letras maiúsculas) e como forjador de uma resposta ao vazio espiritual criado pela crítica positivista à religião e à metafísica. Juntamente com Paz, José Luis Martinez²⁸ valoriza o Modernismo como o momento em que ocorre nos escritores latino-americanos a tomada de consciência sobre seu tempo, quando se decidem a participar com suas próprias expressões de um momento histórico que é revolucionário no que diz respeito à renovação formal e à sensibilidade. Porém, mais do que reconhecer as inovações modernistas, neste capítulo devemos problematizar seus elementos, para que seja possível perceber a maneira pela qual a ideia de literatura passou por transformações que acabaram por flexibilizar o próprio conceito de arte e influenciar na profissionalização do ofício de escritor.

Em um momento histórico em que a modernização da sociedade agudiza a condição utilitária da obra literária e as leis de mercado passam a vigorar também para o escritor, o internacionalismo do período demonstra o desenvolvimento de um projeto de aglutinação regional que ia além das restritas nacionalidades e que de certa forma buscava restabelecer o mito da pátria comum, em uma visão supranacional da América Latina, como explicado por Ángel Rama²⁹. O crítico uruguaio, ao realizar uma análise da cultura e da literatura do continente no início do século XX, identifica três critérios principais que permeiam toda a produção artística latino-americana de então: a busca por originalidade, representatividade e independência.

Esta busca por originalidade e independência teria se dado em um momento em que a literatura do continente articulava-se ao processo de incorporação do capitalismo industrial e restava à arte buscar as respostas para as inquietudes dos tempos modernos. Desde o início do movimento, é possível perceber a dinâmica de forças contrárias neste cenário, em que surge uma cultura que começa a ser determinada pelas regras do liberalismo e as oportunidades do mercado, coordenadas que apenas se fortaleceriam ao longo das décadas. Ainda que o afã

²⁸ MARTINEZ, 1977.

²⁹ RAMA, 2011.

modernizatório já estivesse presente na sociedade, a modernização começou a ser realidade apenas quando as demandas econômicas das metrópoles externas se intensificaram. A condição burguesa e dependente deste processo viria a acarretar uma democratização que acabaria por ressaltar as contradições, e que não nascia de uma autônoma evolução interna, mas de uma exigência externa.

Así ocurrió que el modernismo padeció de dos tipos diferentes de enjuiciamientos negativos. El primero correspondió a sus inicios, entre 1882 y 1900 y no solo fue atacada por los dómines de los estilos tradicionales, sino también por los portavoces de la nueva burguesía urbana ascendente, la cual venía encarando su afiliación a las formas literarias recibidas, todavía romántico-realistas. Muy lentamente, a lo largo de su ascensión al poder, habrán de aceptar la nueva estética, pero recién cuando deban enfrentar las demandas de una baja clase media que codicia el poder, harán plenamente suyo este aristocratismo modernista que comenzó por ser una requisitoria contra el filisteísmo burgués.³⁰

Rama nos mostra com clareza como se dá o movimento de assimilação do Modernismo pela burguesia, porém ele também percebe que apesar da produção de um pensamento opositor e independente, as manifestações modernistas só atacavam tangencialmente a concentração do poder. Conseqüentemente, percebe-se a existência de uma condição que subjaz à todas estas transformações culturais e inovações literárias, e esta condição não se encontra exclusivamente na esfera artística:

Mas o que uns e outros mascaram aqui, tanto modernistas como antimodernistas, é o fato de que esses movimentos espirituais e culturais, pelo seu explosivo poder, são apenas bolhas na superfície de um imenso caldeirão social e econômico, que vem esquentando e fervendo há mais de cem anos. Foi o moderno capitalismo, e não a arte e a cultura modernas, que ateou fogo e manteve a fervura — a despeito de toda a relutância com que o capitalismo enfrenta o calor.³¹

A metáfora de Berman é de tal forma ilustrativa que se torna basilar para a compreensão da dialética própria do século XIX na América Latina, e nos impede de

³⁰ RAMA, 2008,p. 106.

³¹ BERMAN, 1986,p.118.

permanecermos em simplificações ao tratarmos da época moderna. Se por um lado a grande diferença do homem clássico para o homem moderno seja sua capacidade de se autoquestionar³², depositando suas inquietações em todas suas criações (inclusive, logicamente, no tratamento da palavra literária), é necessário não perdermos nunca de vista o contexto no qual este homem moderno está inserido, pois este contexto estabelece relações fundamentais entre o homem e o mundo. Portanto, quando Rama explica que as estruturas culturais que se apresentavam modernizadas apenas repetiam as formas tradicionais, não está desconsiderando as grandes e profundas mudanças ocorridas pela sociedade moderna, porém observando-as desde um ponto de vista que preza pela abrangência dos diferentes elementos em jogo, ou seja, desde um ponto de vista que busca uma visão total.

A percepção de que o Modernismo não havia sido verdadeiramente uma ruptura - mas sim o que alguns autores classificaram como “atualização”³³ da esfera artística frente a diferentes demandas do imperialismo - leva-nos a concordar com Antonio Candido em seu entendimento de que aquilo devolvido pela literatura à metrópole não teriam sido inovações literárias, mas um afinamento dos instrumentos recebidos:

O "Modernismo" hispano-americano é considerado por muitos uma espécie de rito de passagem, marcando a maioria literária através da capacidade de contribuição original. Mas, se retificarmos as perspectivas e definirmos os campos, veremos que isto é mais verdadeiro como fato psicossocial do que como realidade estética. (...) Mas o fato é que tal coisa não se fez a partir de recursos expressivos originais, e sim da adaptação de processos e atitudes francesas. O que os espanhóis receberam foi a influência da França já coada e traduzida pelos latino-americanos, que deste modo se substituíram a eles como mediadores culturais. Isto em nada diminui o valor dos "modernistas" nem o sentido de seu feito, baseado numa alta consciência da literatura como arte, não como documento, e numa capacidade por vezes excepcional de realização poética. Mas permite interpretar o "Modernismo" hispânico segundo a linha desenvolvida aqui, isto é, como episódio historicamente importante do processo de fecundação criadora da dependência - modo peculiar de os nossos países serem originais.³⁴

32 JITRIK, 1977.

33 JITRIK apud RAMA, 1985,p.69.

34 CANDIDO, 1989,p.8-9.

A análise de Antonio Cândido coincide com a de Rama³⁵ na percepção da similaridade entre uma imagem da sociedade que se revela pela literatura e a imagem desta sociedade que é revelada pelas análises econômicas, políticas ou sociais, lembrando-nos que é impossível dissociar estas esferas. Sob essa perspectiva, até mesmo a crítica ao positivismo feita pelos modernos passa a ser relativizada se consideramos que a grande inserção da filosofia positivista na América Latina ocorreu exatamente porque a doutrina era passível de ser interpretada pelas classes dominantes – e que muitos dos escritores modernos afetados pela ausência de público leitor para suas obras acabam por partilhar de alguns dos ideais positivistas³⁶.

É na Modernidade que a linguagem sofre profundas modificações e se transforma em um bem supremo, entrando no comércio e se tornando mercadoria passível de ser vendida e comprada³⁷, o que não implica necessariamente em uma perda de qualidade da escritura, mas sim em uma indispensável adaptação a este novo momento histórico. Portanto, para melhor dimensionarmos estas múltiplas e diversas variações, devemos considerar que a difusão do modernismo na América Hispânica ocorre em um momento concomitante à consolidação da imprensa e ao gradativo aumento dos níveis de alfabetização, estabelecendo uma relação que não é meramente causal:

(...)la racionalización del trabajo, incluso la subdivisión del saber general en discursos con sujetos y modos de representación diferenciados, era fundamentalmente un proyecto. La modernización era una utopía proyectada por el grado de formalidad que proveía la escritura en un mundo carente (aunque ya deseante) del saber científico, propiamente moderno, y donde ya se sospechaba el peligro de la dependencia de los países monopolizadores de ese saber. En la república de las letras, la escritura se autorizaba extendiendo su dominio sobre la contingencia y anarquía del mundo representado, en un sistema en que representar era ordenar el “caos”, la “oralidad”, la “naturaleza”, la “barbarie” americana. Así, entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo

³⁵ RAMA, 1998.

³⁶ A questão da influência da filosofia positivista nas obras literárias da modernidade será desenvolvida posteriormente, ao abordarmos a forma como se constituem as relações entre literatura e modernidade em um contexto específico, que é o da Argentina na virada do século XX.

³⁷ LEFEBVRE, 1969.

de racionalidad y un depósito de formas, había una relación de identidad, no simplemente de “reflejo” o semejanza.³⁸

Julio Ramos não nos deixa esquecer que estas inovações na esfera artística estão intimamente relacionadas com o surgimento de um projeto de sociedade específico das classes dirigentes, possibilitado exatamente porque existiu a condição de mediação entre a modernidade e um público que a desejava.

Este público, tendo crescido e se diversificado, era possuidor de distintas experiências culturais, e estabeleceu um diálogo que ultrapassou as fronteiras das tendências literárias românticas ou modernas, alcançando meios menos consagrados como o jornal e as revistas. A conjunção destes fatores, entre outros, viria por subverter o próprio conceito de literatura que até o momento estava vigente.

1.2 As oscilações do conceito de literatura em uma sociedade modernizada

Ao mesmo tempo em que não é razoável empreender esforços para definir a literatura de uma maneira objetiva e descritiva, tampouco é possível afirmar que ‘literatura’ seja simplesmente qualquer coisa indistinta assim chamada - pois ambas definições possuem suas origens em estruturas muito mais profundas, cujas relações estabelecidas com determinadas ideologias sociais foram também historicamente construídas. A definição do ‘literário’, por fim, depende acima de tudo do momento histórico ao qual nos referimos:

Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare “diferentes”, de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que

³⁸ RAMOS, 1989,p.50.

inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma reescrita.³⁹

Da mesma forma, a discussão acerca da literatura ser ou um monumento a si mesma ou um documento da realidade origina-se de juízos de valor historicamente variáveis, e a solução deste problema - possuidor de uma lógica que só aparentemente é binária - não reside na reconciliação das duas abordagens, porém na compreensão de suas diferenças. Tal consideração se faz necessária ao percebermos que a questão da autonomia da obra literária em relação ao mundo ao qual pertence tem historicamente motivado múltiplos e polêmicos posicionamentos de toda a crítica, levando ao que Compagnon⁴⁰ chamou de “alternativas dramáticas que nos jogam contra a parede e os moinhos de vento”. Contudo, se concordamos com o autor sobre ser indispensável no estudo da literatura o reconhecimento de que os métodos não se somam, e de que o ecletismo não leva a lugar algum, identificaremos a necessidade de tomar partido – o que neste trabalho implica na busca por uma visão da obra que inclua os aspectos históricos e sociais de sua produção.

Como toda postura maniqueísta, o problema da relação entre o texto e a realidade não pode ser resolvido tendo por base termos definitivos e fixos, haja vista que a obra literária logicamente possui importância por si mesma porém jamais perde de vista suas ligações com o mundo externo. A obra nunca é apenas testemunho de seu tempo ou exclusivamente uma estrutura autônoma, perdida no tempo e no espaço - independente da época, ela é elemento constitutivo da existência da humanidade e dos povos, e sua problemática conduz às problemáticas filosóficas que dizem respeito a toda a humanidade. A obra literária é possuidora de uma totalidade concreta⁴¹, o que significa que ela se forma a partir de uma estrutura complexa onde se relacionam diferentes elementos – ideológicos, temáticos, linguísticos etc.

³⁹ EAGLETON, 2003,p.17.

⁴⁰ COMPAGNON, 2006.

⁴¹ KOSIC, 1979.

Se a obra *existe*, isso se dá exclusivamente graças a um trabalho humano, e portanto a obra é realidade humano-social, construída pelo homem e conseqüentemente integrada na sociedade. Neste jogo de relações, ao longo do tempo a obra literária possibilita ressignificações e atualizações que não seriam compreensíveis se ignorássemos seus laços com a realidade. Não poderíamos explicar por que os clássicos permanecem sendo lidos enquanto obras que atingiram grande popularidade na época de sua escritura são completamente esquecidas com o passar dos anos.

Uma crítica que se proponha integral, portanto, deve utilizar-se de todos os elementos possíveis para tentar conduzir a uma interpretação mais completa da obra literária. Não basta verificar apenas se as obras espelham ou não a sociedade; qual a função política de determinados autores ou obras; fazer investigações hipotéticas acerca de suas origens. É necessário unir todos estes questionamentos e investigar concretamente os fatores socioculturais, especialmente os ligados à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação para que se possa perceber realmente a obra literária em sua totalidade, pois, como explica Cândido:

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência do artista.(...) Não convém separar a repercussão da obra da sua feitura pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana.⁴²

Desta forma, é impossível ignorar, por exemplo, a grande transformação pela qual passou a literatura com a ascensão do capitalismo na Inglaterra no século XVIII, com a Revolução Industrial.⁴³ Ao se tornar a primeira nação capitalista do mundo, a Inglaterra foi onde começou a se consolidar a supremacia do indivíduo perante a sociedade ocidental:

⁴² CANDIDO, 1980.p.21-22

⁴³ EAGLETON, 2003.

O capitalismo suscitou um grande aumento da especialização econômica; e isso, conjugado com uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema político menos absolutista e mais democrático, aumentou enormemente a liberdade de escolha individual. Para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo.⁴⁴

A ascensão do capitalismo fez com que o cenário sofresse modificações em todos os aspectos: As relações humanas passaram a ser vistas como trocas de mercadorias por serviços, e o utilitarismo passou a ser uma das ideologias dominantes⁴⁵, enquanto novas tendências filosóficas se disseminaram, como o realismo filosófico originado por Descartes e Locke e reformulado por Thomas Reid no século XVIII, que afirmava ser possível descobrir a verdade através dos sentidos⁴⁶. Estes dois elementos (a predominância do utilitarismo como ideologia e a disseminação do realismo filosófico) possuíram relação direta na consolidação do romance como gênero literário da época, uma vez que foi neste momento histórico que, em nas sociedades de consumo, a arte se tornou uma mercadoria tão acessível como outra qualquer e, na literatura, as obras passaram a buscar a expressão da verdade como questão individual.

Como bem explica Ian Watt⁴⁷ ao rastrear as origens da popularidade do romance, a busca individual da verdade refletiu-se nos traços formais que caracterizaram o romance desde seu estágio inicial, uma vez que pela primeira vez na história da literatura encontramos personagens que se aproximam dos possíveis leitores, pois podem ser vistos como pessoas particulares, não mais como tipos. Estes personagens romanescos, ao contrário dos personagens encontrados em gêneros como a épica, comunicam-se em uma linguagem simples e referencial, são possuidores de nomes próprios e histórias de vida verossímeis, e interagem em “existências” delimitadas por espaço e tempo definidos.

44 WATT, 1990, p.56.

45 EAGLETON, 2003.

46 WATT, 1990.

47 Ibid.

É claro que as transformações culturais, sociais e econômicas no século XVIII não tiveram influência apenas no romance como gênero, mas também na poesia e no drama. Contudo, o que nos interessa é perceber que acima de tudo, o discurso literário é uma prática social que ao mesmo tempo em que cria uma realidade própria – a obra - relaciona-se com a realidade na qual está inserido – o mundo. Ao mediar estas relações, não o faz de maneira ingênua, neutra e direta, de forma alguma. Uma vez que o discurso é um fazer humano, está fadado a carregar sempre consigo todas as parcialidades, impurezas e subjetividades inerentes ao homem, tal qual um filho que, mesmo contra sua vontade, transporta as características e a carga genética de seus progenitores. No entanto, este filho não será formado apenas pela carga genética, mas também pela maneira como interage com o mundo ao seu redor. Seguindo esta analogia, igualmente o discurso estabelece relações de semelhança e diferença com o meio onde é produzido – algumas destas relações serão mais íntimas e explícitas, outras mais camufladas e aparentemente distantes, porém todas estarão ali. O que é preciso é que tenhamos olhos para vê-las.

De tal modo, a questão da representação literária diz respeito a como é construído este complexo sistema de relações entre obra e mundo, mediado pelo discurso. Reconhecer a ligação entre o discurso e seu meio é reconhecer que a obra literária possui a função de produzir um sentido para o mundo no qual ela está inserida. Essa busca por um sentido transcende a própria obra e, na Idade Moderna, diz respeito à busca por um sentido da existência humana como um todo. Nas palavras de Jean Bessière⁴⁸, a obra literária é *imago mundi*, uma imagem de mundo, e

a representação é sempre, por um lado, interpretativa da maneira como uma cultura se representa, e, por outro lado, sempre uma metaforização, através da propriedade do escrito, dessa representação. Continua a excluir-se uma atribuição objectiva ou ideológica única. Sistema construído de símbolos, a obra compreende-se no conjunto social e cognitivo de uma cultura e de uma história, das quais propõe um paradigma de leitura. A actualidade da obra é um dizer e um analisador da História. Sob este aspecto, a ficção é sempre mediadora – representação e contra-representação.⁴⁹

⁴⁸ BESSIERE, 1995,p.379

⁴⁹ Ibid,p.390

Somamos ao conceito de *imago mundi* desenvolvido por Bessiére a perspectiva latino-americana de José Antonio Portuondo, que se preocupa em entender o papel do imperialismo no continente e suas relações com a literatura. Portuondo também demonstra ser insuficiente pensar a obra como mero reflexo que reproduz a realidade, pois na verdade a obra é parte integrante de uma realidade

que provoca y determina, no una copia servil de ésta, sino una nueva realidad en la que la señalada se revela y ensancha sus fronteras, acercándonos cada vez más al ritmo esencial del universo. Las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y se confunden de continuo en irrompible unidad.⁵⁰

Ou seja, a literatura é influenciada ao mesmo tempo em que influencia a existência social, em um interminável jogo dialético entre obra e sociedade, composto de ações recíprocas e forças contrapostas. E para compreender quais são as regras do jogo dialético que acontece na América Latina na Modernidade, é fundamental lembrar que estamos abordando o momento histórico em que são extremamente exacerbadas as contradições sociais, e que foi classificado por Vladimir Lenin⁵¹ como a etapa superior do capitalismo - o imperialismo.

O imperialismo penetrou no subdesenvolvimento dos povos latino-americanos e foi mantido e aprofundado com a cumplicidade dos ditadores, tendo penetrado no continente juntamente com os milhares de imigrantes de países empobrecidos, as sucursais de bancos e as representações de monopólios. Em todas as nações latino-americanas, a invasão do capital financeiro imperialista deixou incólume ou mesmo acabou por reforçar o regime feudal da terra e a existência de enormes latifúndios nos quais o camponês permanecia sendo ao mesmo tempo um mero servo da terra e o responsável pela acelerada modernização do continente. Nas palavras de Octavio Paz, são tempos de “um feudalismo disfarçado em liberalismo

50 PORTUONDO, 1975, p.05

51 LENIN, 1916.

burguês, um absolutismo sem monarca, porém com reizinhos: os senhores presidentes. Iniciou-se assim o reino da máscara, o império da mentira.”⁵²

A pluralidade e as contradições que constituem esse momento histórico estarão presentes de diferentes maneiras na base das formas estéticas específicas da Modernidade Latino-Americana, e a arte não ficará imune às tantas mudanças que aconteciam na sociedade. Na esfera artística e mais especificamente na literatura a conquista da independência política dos países latino-americanos começou a se refletir em certos momentos críticos de tomada de consciência nos quais se evidenciou ainda mais a condição histórica do conflito e da busca por uma identidade.

Cultura mestiza por definición histórica, la latinoamericana es resultante de la inserción ibérica inicial – la suplantación progresiva luego – en el tronco multiforme de las culturas amerindias, con el posterior agregado del elemento africano y de los aluviones inmigratorios. Dada la diversidad de componentes, un problema latinoamericano esencial ha sido y sigue siendo encontrar su identidad cultural, situación que refleja la literatura al buscar la apropiación de lenguaje y la concreción de un contenido en un idioma en cierta medida prestado, y dentro de un contexto político no unificado.⁵³

De tal modo, as manifestações artísticas desta busca por uma identidade e expressão próprias serão múltiplas e heterogêneas, como a Modernidade da qual fazem parte - e então surge a questão de como deve ser analisado este tipo tão específico de resistência cultural que se constitui através da multiplicidade de experiências ocorridas em um continente mestiço cuja literatura é por consequência também mestiça, híbrida e impura. Para tanto, lembramos da necessidade de se possuir o que Ángel Rama chama de “virgindade do olhar⁵⁴”, ou seja, uma perspectiva que observa o fluir da realidade situando-se dentro de um discurso global porém com o objetivo de detectar a natureza descontínua dos acontecimentos, buscando novas articulações que forneçam uma visão mais ampla do todo.

⁵² PAZ, 1969,p.115

⁵³ SAGUIER, 1977.p.21.

⁵⁴ RAMA, 2008,p.96.

Entre estas novas articulações, apresenta-se primeiramente o problema da falta de público para os escritores latino-americanos, uma vez que até o início do século XX não havia se estabelecido um mercado editorial consolidado nos espaços urbanos das metrópoles do novo continente.

Para entender la problemática del público, y la respuesta mercantilista y profesionalista que frecuentemente proponen los nuevos literatos, hay que situarlas en el interior del campo intelectual en que operan, para no imponer sobre ellas nuestra visión actual del mercado y la profesión. Muchos de ellos provenientes de las nuevas clases medias, sin un “capital simbólico” (o efectivo) garantizado por filiación oligarca, los escritores finiseculares que defendían la alternativa del mercado y la profesionalización, se situaban en contra de la zona más reaccionaria del campo, que manejaba aún un concepto *civil* de la literatura.⁵⁵

Desta forma, o lugar dos escritores na sociedade e os conflitos decorrentes entre aqueles que defendiam a profissionalização e aqueles que percebiam a literatura como “arte pura” deve ser entendido como uma reestruturação do tecido da comunicação social, em um momento histórico marcado principalmente pela descentralização da vida intelectual. Esta descentralização foi intensificada durante o processo de democratização cultural pelo qual passava a sociedade, fazendo com que o número de revistas literárias, jornais e selos editoriais crescesse rapidamente e criasse condições inéditas de trabalho. No jornalismo ou nas nascentes editoras, eram necessários mais escritores, e a demanda por este ofício começou exigir a sua profissionalização.

O processo de vasta modernização que transformava toda a sociedade latino-americana incluía mudanças profundas no *campo intelectual* da época, e a expansão da imprensa desempenhou um fator determinante, não apenas como espaço de treinamento profissional mas também como um canal de formação intelectual no sentido mais amplo. Como mencionado anteriormente, a consolidação do capitalismo implicou na predominância do utilitarismo como ideologia, e neste momento histórico a obra literária paulatinamente se dessacralizou e passou a ser vista como uma mercadoria qualquer. E, assim como o livro se tornou uma mercadoria, o ato de escrever se tornou um ofício.

⁵⁵ RAMOS, 1989,p.85.

La transformación de la prensa a fines del siglo XIX traería otros cambios, como la mayor profesionalización (y proletarización, dirán algunos) de los periodistas, una creciente tecnificación de los procesos de producción, una organización empresarial más moderna y, finalmente, la articulación más estrecha con un mercado en consolidación. Sobre todo, la relativa autonomización del campo intelectual modificaría las relaciones entre la prensa y los intelectuales⁵⁶.

Dentre os novos setores sociais, os “novos intelectuais” podiam ser tanto oriundos de famílias economicamente arruinadas quanto descendentes de imigrantes, protagonizando um processo sem antecedentes na América Latina. Este processo, que consistiu na apropriação da nova *cidade letrada* pelos escritores modernos, possuiu, para Ángel Rama, um caráter um tanto específico:

Los escritores que se incorporaron, ya fuera como directos funcionarios, ya como laxos sostenedores, ya como discretos compañeros de viaje, a la ciudad letrada de la modernización, y fue **la gran mayoría**, se aplicaron a dos géneros literario-políticos principales, que ejercieron más en los periódicos que en los libros, ambos testimoniantes de la importancia de grado que había adquirido la letra en las sociedades que comenzaban a alfabetizarse(...)⁵⁷

Esta ênfase dada por Rama à estreita relação que os escritores do 900 teriam com a política - e que conferiria uma função ideologizante ao seu fazer literário - é questionada por Julio Ramos. Para Ramos, os escritores da época teriam sido os primeiros intelectuais modernos não porque trabalhavam com ideias, mas sim porque exerciam certas práticas intelectuais que começavam a se constituir *fora* da política. Vincular os escritores do 900 diretamente com a política estaria, segundo ele, reduzindo toda a heterogeneidade discursiva existente no campo literário de então.

Tal vez sea que los términos de ese debate en torno a la fragmentación y la especialización de sujetos discursivos – debate que implica un cuestionamiento de la noción moderna y racionalizadora de la autonomía – no tengan plena vigencia en América Latina. Esto, en parte, por el carácter desigual de la modernización, de la autonomización y de la profesionalización misma, en lo que concierne, al menos, la emergencia de un sujeto literario latino-americano.⁵⁸

⁵⁶ SABATO, 2008,p.399.

⁵⁷ RAMA, 1998,p. 91. Grifo nosso.

⁵⁸ RAMOS, 1989,p.80.

É em concordância com Ramos, no que tange à desigualdade do processo pelo qual se deu a modernização no novo continente, que acreditamos ser tão importante compreender os discursos que se apresentavam como orientadores da sociedade quanto aqueles que não pretendiam possuir uma explícita função ideologizante - como foi o caso dos escritores que se tornaram colaboradores de jornais e revistas.

A imprensa na virada do século XX ocupa um papel protagonista na constituição deste novo campo literário, uma vez que oferece ao escritor um espaço conveniente de publicação e um meio de distribuição de alto alcance. É através da imprensa que se torna possível subsistir economicamente da escritura, seja no trabalho como jornalista ou como o escritor que aproveita sua participação nos jornais para consolidar sua posição no cenário intelectual.

Informar/hacer literatura: la oposición es clave y su significado histórico no reduce su campo al lugar de la prensa: es índice, más bien, sobre el poder de la comunicación que ha caracterizado al campo intelectual moderno desde la emergencia de la 'industria cultural', de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico en el fin de siglo⁵⁹.

Eram os escritores profissionais vinculados com a imprensa que formavam concretamente o pelotão intelectual da virada do século XX. Contudo, o fato de estes jornalistas, cronistas e folhetinistas na maioria das vezes não corresponderem ao modelo de intelectual vigente no século XIX acabava por originar dificuldades constantes.

Los vaivenes y las tensiones entre los deseos de ser profesional y la necesidad de intervenir en la vida pública, por un lado, y la escritura periodística y la producción literaria, por otro, explican ese largo proceso por el cual los escritores alcanzan finalmente una situación de profesionalización – aun a expensas de un perfil intelectual más nítido – y también empiezan a advertir, paradójicamente, que es un logro incompleto, no siempre definitivo y que les acarrea nuevos conflictos.⁶⁰

⁵⁹ Ibid,p.110.

⁶⁰ LAERA, 2008,p.495.

A tensão à qual Alejandra Laera faz referência neste excerto se torna palpável ao analisarmos a posição de Horacio Quiroga, contista que deve produzir os mais diversos gêneros literários e desempenhar as funções de jornalista e articulista em jornais e revistas a fim de sobreviver economicamente na Argentina do início do século. A maneira pela qual ocorreram estes conflitos dependerá ainda de outros aspectos. Levando em consideração o fato de que (segundo o entendimento de Pierre Bourdieu acerca das disputas no campo literário) as transformações ocorridas neste âmbito não são efeitos diretos de uma alteração das mentalidades, mas sim reflexos de mudanças econômicas e políticas sucedidas no campo exterior, faz-se necessário apresentarmos agora um recorte dos aspectos políticos, sociais e culturais da Buenos Aires do novecentos a fim de percebermos a dinâmica específica na qual estava inserido Horacio Quiroga nos anos de produção de suas novelas folhetinescas.

2 BUENOS AIRES, A BABEL DO PRATA

CARAS Y CARETAS

SEMANARIO FESTIVO, LITERARIO, ARTÍSTICO Y DE ACTUALIDADES

AÑO VI

BUENOS AIRES, 10 DE ENERO DE 1903

N.º 223

LA LEY DE RESIDENCIA



—Vengo por inmigrantes; pero desde hoy me los tiene usted que dar tamizados, porque no quiero que haya agitadores, revolucionarios, huelguistas, comunistas, socialistas, anarquistas.....
—Basta, ya sé lo que usted quiere: una inmigración puramente compuesta de banqueros y arzobispos.

© Biblioteca Nacional de España

2.1 As dinâmicas da oligarquia e dos imigrantes no cenário político e econômico

Nos últimos anos do século XIX, temos uma Buenos Aires, centro político, econômico, cultural e social da Argentina, vivendo momentos de convulsão social e crise econômica. Ao mesmo tempo, a especulação imobiliária empurrava a expansão urbana em uma cidade que carecia até mesmo de infraestrutura sanitária e cuja população aumentava rapidamente devido à corrente imigratória, que estava seguindo um ritmo ascendente até a crise de 1890⁶¹. Esse aumento da população foi justamente o elemento principal nas transformações que se seguiram e que viriam alterar não só as esferas políticas e sociais, mas também as artísticas.

Ainda em meados do século XIX, a curva demográfica latino-americana havia começado a competir, mesmo que tardiamente, com a norte-americana. Entre 1850 e 1900 o novo continente duplicou sua população, em uma taxa de crescimento dois terços superior àquela verificada no século anterior e que tinha como um dos principais motivos a corrente migratória oriunda da Europa. Estes imigrantes eram em sua maioria italianos e espanhóis que escolhiam como destino a Argentina⁶², e haviam desembarcado em Buenos Aires não só atraídos pelas afinidades culturais e pela menor distância linguística com seus países de origem, mas sobretudo pela excepcional prosperidade econômica e pela grande oferta de terras disponíveis⁶³. Era a economia, portanto, o principal incentivo deste movimento migratório, ainda que o Estado fizesse sua parte estimulando este fluxo através do subsídio de passagens para os estrangeiros.

O crescimento da economia argentina, que tanto atraiu os imigrantes nas décadas finais do século XIX, contudo, precisa ser apreendido em sua relação com o cenário internacional de então:

Para entonces los países industrializados – los de Europa, los Estados Unidos y luego el Japón – alcanzaban su apogeo, habían acumulado fuertes

⁶¹ Segundo Rama (1998,p.62), o aumento da população imigrante em Buenos Aires, somado ao aumento das exportações na época, pode explicar a rápida urbanização, uma vez que pela primeira vez a população urbana era maior do que a rural. Neste sentido, a demanda que se cria por pessoal técnico está diretamente relacionada com a ampliação do sistema educativo em Buenos Aires, como veremos adiante.

⁶² RAMA, 1985,p.33.

⁶³ DEVOTO, 2009.

capitales, poseían industrias en plena expansión y promovían otras nuevas de vastas perspectivas, y necesitaban tanto materias primas abundantes como mercados para sus productos elaborados. También en ellos crecían desmesuradamente las ciudades, cuyas poblaciones requerían una cuota de productos alimenticios superior a la que producían. Y tanto las exigencias de las grandes capitales y de las pujantes industrias como los requerimientos de las nuevas concentraciones urbanas, promovían una acción indirecta sobre los países que no habían comenzado a desarrollarse industrialmente⁶⁴.

Tal “ação indireta” consistia em um meio eficaz de ajustar a economia dos países latino-americanos à dos países industrializados. Com o consentimento da classe dirigente, que enxergava nestas ações os símbolos do progresso, cada país da América Latina era estimulado a produzir um tipo de produto diferente: café, cana de açúcar, lã, carne, borracha etc. As empresas que produziam estes itens, naturalmente, eram quase sempre pertencentes ao capital estrangeiro, enquanto a mão de obra era fornecida pelo próprio país. A produção e comercialização destes artigos foram responsáveis por engendrar um universo de intermediários, e o volume de operações comerciais e financeiras cresceu vertiginosamente, tendo em seu centro figuras como banqueiros, exportadores e magnatas da bolsa. Toda esta atividade comercial possuía um cerne, que eram os portos, por onde a riqueza entrava e saía - afinal, o destino da produção eram os países industrializados.

Em Buenos Aires a construção do porto, iniciada em 1886, e a expansão das fronteiras agropecuárias podem ser vistos como as principais manifestações desta “ação indireta” que se promovia a nível internacional. Dentre as consequências, verificou-se o crescimento da rede ferroviária - que escoava o que era produzido no interior do país - e a geração de novas fontes de trabalho para aqueles milhares de imigrantes que buscavam aproveitar as oportunidades que surgiam no novo mundo. Na presença destes fatores, o crescimento portenho na virada do século somente era comparável ao da cidade de Nova Iorque:

ambas [ciudades] constituían puertos significativos sobre el Atlántico; ambas desempeñaban el rol de metrópolis nacional y ambas eran recipientes de una vasta inmigración europea poco dispuesta a internarse en el interior de sus respectivos países.⁶⁵

⁶⁴ ROMERO, 1976,p.248.

⁶⁵ RAPOPORT E SEOANE, 2007.p.167.

Entretanto, este momento histórico da Argentina, identificado como a Idade de Ouro, quando o país ficou conhecido como “Granero del Mundo”, oculta uma realidade social distinta, de concentração de riqueza para poucos e divisão da miséria entre muitos:

Pero en este país tan superabundantemente rico hay algo anómalo. Los ganaderos escogen para la exportación los mejores novillos, los mejores capones, y los exportan; esas excelentes carnes se venden en Europa a más bajo precio que la inferior que se deja para el propio mercado; el pan que se hace con trigos argentinos se vende allí más barato que en los pueblos de Buenos Aires, Santa Fé y Córdoba en que se producen. Comemos lo inferior y pagamos más caro.⁶⁶

Tal condição, decretada pelo mercado mundial, era aceita com gosto pelas oligarquias locais, cuja influência era acentuada pela conjunção de poder econômico e poder político. Esta influência, ainda que sempre houvesse existido independente do regime institucional em vigor, aumentava na medida em que o volume das operações comerciais e financeiras crescia, e desta forma era conveniente para as elites verem na população local mera mão de obra a explorar, e não um mercado interno que deveria ser consolidado.

Uma vez que as oligarquias locais mantinham seu poder, a massa de imigrantes que chegava ao país encontrava pouca terra e intenso trabalho, e isso fez com que muitos imigrantes se deslocassem para a cidade, conformando a classe trabalhadora urbana. Percebe-se que a imigração, que havia sido pensada por políticos como Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento ⁶⁷ como uma forma de transformação sociocultural e de modernização das estruturas sociais e políticas do país através do surgimento de uma nova classe média rural, teve resultados completamente diferentes.

⁶⁶ MASSET apud PIGNA,2013,p. 450.

⁶⁷ FERRERAS, 2006.

Ainda que a população estrangeira na década de 1880 tenha chegado a constituir metade da população total da capital⁶⁸, a estrutura social mantinha-se basicamente dual - de um lado, *la gente decente*, a classe dirigente e culta que possuía prestígio e poder dentro da sociedade, oriunda de famílias tradicionais argentinas; e de outro, *la gente del pueblo*, o setor popular formado pelos trabalhadores que eram, em sua maioria, imigrantes⁶⁹.

La supuesta “aristocracia del espíritu” en un país adonde arribaban permanentemente oleadas inmigratorias, era aquella con fuertes raíces en varias generaciones de criollos descendientes de los padres fundadores de la patria, herederos de supuestas virtudes ancestrales, elaboradas en un largo proceso como un vino añejo y de las que carecía la inmensa mayoría, los hijos de inmigrantes incapaces de remontarse hasta las raíces de un árbol genealógico. El “espíritu de la aristocracia” era, pues, una propiedad heredada e intransferible, una relación mágica de posesión donde el objeto poseído y el poseedor estaban unidos por un lazo de participación mística. De ese modo, surgió una oposición irresoluble entre los viejos criollos y los hombres nuevos, los inmigrantes.⁷⁰

Assim, em um primeiro momento era mais conveniente para a elite portenha integrar uma família de sobrenome tradicional, ainda que não fosse possuidora de grandes meios, do que pertencer a uma família sem tradição, que havia enriquecido através do trabalho. Por sua vez, aos imigrantes eram, sobretudo, destinadas ocupações subalternas ou não especializadas, sua mobilidade social era extremamente restrita e eles acabavam por configurar a base da pirâmide ocupacional de trabalhadores, desempenhando funções no porto, na construção civil e em obras públicas.

No entanto estes imigrantes, deixados à margem da alta sociedade tão logo haviam desembarcado no continente americano, haviam chegado munidos de uma

⁶⁸ Segundo o Censo Nacional de 1895 a população da Argentina alcançava quase 4 milhões de habitantes, dos quais praticamente 34% era estrangeiro. Em alguns centros urbanos, particularmente em Buenos Aires, o número de imigrantes igualou-se ao número de nativos por muito anos (PRIETO, 2006,pg.18).

⁶⁹ RAPOPORT E SEOANE 2007,p.192.

⁷⁰ SEBRELI, 2003,p.62.

meta: alcançar a riqueza⁷¹. A oligarquia, que antes se satisfazia com seu status e linhagem, passa a ser contaminada pela ambição dos recém-chegados, e enriquecer torna-se uma obrigação social. Na capital argentina,

(...) la más profunda modernización burguesa condujo a una laicización de la oligarquía, para adaptarse a la nueva situación materialista que, aunque se manifestaba en las ignorantes masas inmigrantes, era conducida por la nueva burguesía, fundamentalmente extranjera aunque también prontamente nacional, que prosperaba en el nuevo régimen económico. (...) Las nuevas polarizaciones que se produjeron – idealismo vs materialismo, nacionalismo vs extranjerismo, elitismo vs populismo, proteccionismo vs librecambismo – se habrán de distribuir irregularmente entre los distintos grupos sociales y quizás solo pueda encontrarse coherencia doctrinal en los dos extremos, uno representado por el conservatismo católico nacionalista y otro por los obreros alemanes, sindicalistas y anarquistas, que fundaron el Vorwarts en 1881.⁷²

A mentalidade burguesa atingia seu apogeu e, com ideias alinhadas às da burguesia europeia, construía uma interpretação do passado, um projeto para o futuro e todo um modelo de pensamento de eficácia comprovada no Velho Mundo. Entre estas ideias, a obsessão por dinheiro que se verificara a partir de 1880 transformara os valores sociais de maneira muito rápida.

Hasta entonces, la sociedad argentina mantenía valores entre los cuales, desde luego, figuraba la riqueza, pero sin excluir otros de distinto carácter. En los años de los que hablamos, el dinero se convierte en una obsesión para todos. El utilitarismo es la tendencia dominante en los poderes públicos: los mensajes presidenciales, los artículos de la prensa, la mayoría de las expresiones públicas se refieren a la construcción de líneas ferroviarias, de transporte urbano, puertos, puentes... Los jóvenes de la clase alta ya no eligen las antiguas profesiones de prestigio, civiles o militares: ahora quieren ser propietarios de tierras, financistas, rematadores o corredores de la bolsa (...)⁷³

⁷¹ Alguns destes imigrantes, é verdade, chegaram a constituir uma elite estrangeira, que havia elevado sua condição econômica através da inserção no meio industrial - o Censo de 1887 de Buenos Aires mostra que os imigrantes europeus em conjunto eram proprietários de 90% do que se denominava, em um critério amplo, indústrias. A expressão “darwinismo social”, muito frequente então, parecia adequada para explicar o processo pelo qual apenas alguns imigrantes haviam conseguido obter o almejado sucesso no novo continente. Destacamos, sobretudo, que esta elite imigrante era minoria e além disso, compartilhava do mesmo universo ideológico das elites locais - e é este universo ou mentalidade que nos interessa.

⁷² RAMA, 1985,p.127.

⁷³ LUNA, s/d, .p.11.

A mudança de valores pode ser também percebida pela ausência de membros da elite local na ainda incipiente atividade fabril – eles estão centrados na aquisição e venda de campos, rendas imobiliárias e exploração de suas estâncias. O trabalho manual é desvalorizado e, portanto, destinado ao imigrante.

En cuanto al número de trabajadores en la ciudad, según el Censo Municipal de 1887, el personal ocupado según sus profesiones ascendía a 203.272 personas. Casi la mitad se dedicaban a las “artes manuales”, que empleaban al 25,5%; los trabajadores que realizaban “servicios personales” representan el 24,5%. La otra mitad estaba integrada por las profesiones liberales, los empleados de comercio y bancarios, los funcionarios y empleados públicos, los militares, el clero y personas sin una profesión específica. Dentro de lo que se denominaba “artes manuales”, la parte principal estaba formada por los albañiles, los carpinteros, las costureras y los zapateros, no por trabajadores industriales. Entre los llamados “servicios personales” preponderaban los jornaleros y los empleados domésticos. Para ese mismo año, el Censo registraba el 57% de ocupados dentro de los argentinos, y el 71% entre los extranjeros, contando en los dos casos sólo a los mayores de 14 años. Según se explicaba en el mismo Censo, esta diferencia se debía a la mayor proporción, dentro de los argentinos, de personas que vivían de rentas y por lo tanto no figuraban como empleados.⁷⁴

Neste contexto, ao imigrante restavam três possibilidades: viver dentro de suas comunidades de origem e rechaçar a assimilação; integrar-se e tentar iniciar sua ascensão social ou ainda, se era um operário, assumir um comportamento classista e confrontar-se com a sociedade capitalista local. As condições de trabalho eram primitivas, o maquinário era velho e o ambiente, totalmente insalubre. Os acidentes laborais eram frequentes e as jornadas de trabalho variavam entre 8 e 14 horas. A necessidade de sobrevivência tornava imprescindível o trabalho de todos os membros da família, inclusive das crianças e mulheres.

Era evidente que a sociedade argentina tinha mudado significativamente desde a consolidação do Estado-Nação no biênio 1880-1881. A população passou de aproximadamente 1,77 milhões em 1869 para 7,48 em 1914. Mas o número isolado mais significativo foi o do crescimento da cidade de Buenos Aires, que passou de 187 mil habitantes em 1869 para 664 mil em 1895, alcançando os 1,575 milhões em 1914. Ou seja, a população de Buenos Aires cresceu mais de 8 vezes em pouco mais de 40 anos, sendo que na última década tinha mais que duplicado. Ao mesmo tempo crescia o desemprego masculino e cada vez mais mulheres e

⁷⁴ RAPOPORT E SEOANE, 2007, p. 157-158.

crianças ingressavam no mercado de trabalho para compensar as taxas de desemprego e os aumentos no custo de vida das famílias operárias.⁷⁵

Estes aspectos da economia da capital dizem respeito à consolidação da Buenos Aires oligárquica, que teve seu apogeu durante a década de 1880, e respondem às políticas centralistas estabelecidas presidentes Julio Roca e Juárez Celman. Até então, as duas facções políticas que disputavam o poder (o nacionalismo de Mitre e o autonomismo de Alsina⁷⁶) haviam sido substituídas por uma nova facção que, impulsionada desde o interior do país, terminou por incorporar também alguns setores da elite portenha. A convicção de que se havia ingressado em uma idade que rompia com o passado vinha ao encontro da mentalidade burguesa e era justamente parte do discurso que começava a ser construído. Este discurso apregoava também que as paixões destrutivas da política haviam sido dominadas pelo desenvolvimento dos interesses conservadores e que era o progresso material que levava ao progresso moral⁷⁷.

O processo político da Argentina - associado com os interesses econômicos e com políticas destinadas a fortalecer a própria autoridade do presidente, eliminando toda e qualquer oposição - esteve hegemonizado pelo roquismo através de um único protagonista efetivo durante toda a década de 80, o Partido Autonomista Nacional (PAN)⁷⁸. O PAN na realidade ia muito além do que se compreenderia como “partido”, pois se constituía em uma rede de amizades e vínculos políticos e econômicos apoiado pelas forças produtivas e pela opinião pública:

[El roquismo] era un complejo sistema político vertebrado sobre una parte del viejo alsinismo porteño y diversas corrientes provinciales, cuya única característica común era el hecho de no provenir del mitrismo. Sobre estos

⁷⁵ FERRERAS, 2006,p.06.

⁷⁶ Entre 1868 e 1880 ocorreram uma série de revoluções e operações militares entre os chamados nacionalistas/ unitários, aliados do presidente Bartolomé Mitre, e os autonomistas, que estavam do lado do governador da província de Buenos Aires, Adolfo Alsina. Ambos os partidos haviam tido suas origens no antigo Partido Liberal, porém, após a divisão os alsinistas, aliaram-se a grupos oriundos do antigo Partido Federal, liberais modernizadores e protecionistas.

⁷⁷ TERÁN, 2008.

⁷⁸ RAPOPORT e SEOANE,2007.

endebles fundamentos, Roca creó una red de intereses, apoyada en los gobiernos locales y reforzada por solidaridades personales, compadrazgos electorales, ambiciones y expectativas diversas. Sólo su astucia pudo manejar esta complicada estructura, que no siempre funcionó de un modo tan unánime como suele repetirse; se la llamaba Partido Autonomista Nacional(PAN), aunque careciera de la organización propia de un partido nacional. Tal como lo definiera Yrigoyen, más bien era un régimen, el régimen por antonomasia.⁷⁹

Neste período, a atividade política do país foi paralisada sob a justificativa de que os tempos eram de “trabalho e prosperidade” e que, portanto, era exigido dos cidadãos se deixarem governar sem colocar “obstáculos artificiais” no caminho⁸⁰. Pela primeira vez uma oligarquia nacional, no sentido geográfico da palavra, governava o país, através da união dos fazendeiros da província de Buenos Aires juntamente com os setores das classes dominantes aliados a eles nas outras províncias. E se antes de 1880 a sociedade argentina dividia-se entre federais e unitários e a política de compromissos com Buenos Aires havia limitado o papel do presidente, após a federalização da capital o predomínio do Poder Executivo nacional sobre a política da cidade alcançou sua maior intensidade entre os anos de 1885 e 1890.

A prática política conservadora de Roca coexistia com uma proclamada ideologia liberal, que em tese deveria ter como um de seus princípios a intervenção mínima do Estado na esfera econômica. Contudo, esta condição se expressava apenas parcialmente e possuía incômodas dissonâncias. A não intervenção estatal, por exemplo, não funcionava quando se tratava de apoiar contratantes privados próximos do poder para a realização de obras públicas. As críticas às contradições deste liberalismo econômico não tardaram a aparecer. Juan Bautista Alberdi havia declarado:

Los liberales argentinos son amantes platónicos de una deidad que no han visto ni conocen. Ser libre para ellos, no consiste en gobernarse a sí mismos sino en gobernar a los otros. La posesión del gobierno: he ahí toda su libertad. El monopolio del gobierno: he ahí todo su liberalismo. El liberalismo como hábito de respetar el disentimiento de los otros es algo que no cabe en la cabeza de un liberal argentino. El disidente es enemigo; la

⁷⁹ LUNA, s/d..p.11

⁸⁰ RAPOPORT e SEOANE 2007, p.83.

disidencia de opinión es guerra, hostilidad, que autoriza la represión y la muerte.⁸¹

Em 1886, quando Julio Roca, mediante eleições fraudulentas, entrega a presidência para seu cunhado Miguel Juárez Celman, iniciou-se o período que a imprensa classificou como “Unicato”. Juárez Celman, além de presidente da república, passou a ser chefe do PAN, e tornou-se a autoridade máxima e indiscutível da nação. Sua liderança política, constituída não através de prestígio, mas sim pelo total exercício do autoritarismo, obtinha os “apoios” mediante o recurso da intervenção federal. Carente de um grande visão política, restringia-se a circular apenas dentro de seu grupo de amigos e não se esforçava por ampliar as bases de seus apoios políticos.⁸²

Celman continuou e ampliou a política econômica liberal de Roca, fomentando a privatização de todos os serviços públicos e dando lugar a grandes negócios e a um cenário de corrupção generalizada. Os bancos, que poderiam ser fundados por qualquer pessoa com um capital mínimo de 25.000 pesos, compravam do governo títulos da dívida interna, e a desvalorização da moeda era um efeito desejado por aqueles que cobravam suas exportações em ouro e pagavam seus funcionários em pesos.

(...) se sentó un interesante precedente ejemplar, destinado a tener un notable suceso un siglo después: los negocios públicos y los privados se complementaban. Ricos empresarios incursionaban en la política; funcionarios y políticos lo hacían en los negocios. Estos grupos, formados por financistas, gestores, intermediarios, especulaban con cada venta, cada compra, cada préstamo, cada licitación, haciendo enormes negocios a costa de los fondos estatales, sin siquiera preocuparse en pagar impuestos.⁸³

Esta postura fez com que ao longo de seus três anos de governo Juárez Celman houvesse arrastado antipatias oriundas de praticamente todos os setores da sociedade: Os mitristas consideravam-no um continuador do regime roquista; a juventude portenha repudiava todo o círculo que rodeava o presidente; a classe

81 ALBERDI, 1900.

82 LUNA,s/d.

83 PIGNA,2013,p. 409.

média via-o como mero saqueador do dinheiro público e nem mesmo Roca concordava com sua política econômica. Ao exagerar seu poder político, ignorar o país e vê-lo exclusivamente como um conjunto de investimentos e estancieiros, Juárez acabou por afastar-se da sociedade e ter seu objetivo de organizar a sucessão presidencial impedido por dois fatores intrinsecamente relacionados: A crise econômica do banco Baring Brothers e a organização da oposição, que culminou na Revolução do Parque em 1890.

As políticas liberais de Juárez Celman e seu modelo agroexportador, que haviam atraído grandes financiamentos internacionais dos investidores do mercado de matérias primas, levaram a um período de especulação financeira que pode ser observado no grande número de bancos estrangeiros fundando subsidiárias em Buenos Aires. Quando esta bolha especulativa rompeu-se, após a quebra do Banco Constructor de La Plata em 1888, o país declarou moratória e suspendeu os pagamentos internacionais⁸⁴. A falta de confiança dos investidores ingleses nos papéis argentinos desencadeou a chamada Crise de 1890, ou Crise Baring Brothers, que

(..) sucedió tras un período de rápido crecimiento (el PIB venía aumentando a una tasa anual del 10% entre 1880 y 1889) asociado a la extensión de la frontera agrícola y del ferrocarril. Hacia fines de esa década se produjo un colapso de las instituciones financieras y monetarias de la Argentina cuando se cortó el financiamiento externo al gobierno y al sector privado, y resultó imposible continuar colocando empréstitos en el exterior (básicamente, en Gran Bretaña). Cabe mencionar que se percibía que el país era vulnerable dado el rápido crecimiento de su nivel de endeudamiento registrado en el decenio⁸⁵.

Os tempos desta aparente prosperidade econômica, cujas bases eram fixadas em um arriscado modelo agroexportador baseado no endividamento externo, haviam deixado de fora as frações da elite de fazendeiros menos vinculadas ao mercado externo ou ao capital estrangeiro. Além disso, o crescimento da sociedade local fez com que se desenvolvessem os setores médios que formariam a base social de uma oposição política da classe trabalhadora, constituída em sua grande

84 WEIDENMIER, 2009.

85 BECCARIA, 2006.p.11

parte pelos imigrantes. Mas partiu da organização das elites marginalizadas, que acabaram por aderir aos setores opositores (juntamente com militantes da antiga tradição populista do autonomismo portenho e setores juvenis) a fundação da União Cívica da Juventude, primeira oposição séria ao regime de Celman e cujos referentes máximos foram Leandro N.Alem e Bartolomé Mitre – com suas respectivas posturas antagônicas.

Los objetivos de Alem y Mitre eran notablemente diferentes. Sólo coincidían en expulsar a Juárez Celman del gobierno. Pero mientras Alem quería elecciones libres y transparencia gubernativa el mitrismo, aliado con el roquismo, pretendía recuperar el poder para colocarlo en manos confiables que aseguraran que nada cambiaría⁸⁶.

Assim, encabeçada por líderes que tinham em comum apenas a aversão à política de Celman, a União Cívica da Juventude conformou um movimento cívico-militar que engendrou a Revolução do Parque. Financiada por representantes dos setores agrícolas e financeiros, a revolução era assumida com naturalidade pela força opositora à Celman, que conspirava abertamente. O movimento revolucionário representava não apenas a incipiente burguesia industrial, mas também a pequena burguesia urbana, a nascente classe operária e os fazendeiros não comprometidos com o capital estrangeiro. Porém, ainda que tenha logrado a renúncia do presidente, a revolta falhou tanto como operação política quanto como operação militar:

El movimiento popular fue traicionado y fracasó militarmente a los pocos días, pero triunfó para la posteridad. En él participaron quienes, tiempos después, serían las figuras fundadoras y más importantes de los partidos políticos modernos de la República Argentina. (...) El radicalismo naciente se apoyaba en dos soportes: los jóvenes ilustrados y decentes de la clase alta, indignados por la inmoralidad; y los criollos excluidos, la “chusma orillera” de origen alsinista que acaudillaba Alem. En años posteriores, el radicalismo, pugnando por ensanchar las fuerzas productivas para delinear definitivamente ese movimiento popular, incorporó a los inmigrantes y sus hijos.⁸⁷

Celman foi substituído por Carlos Pellegrini, que aplicou um rigoroso plano de ajuste dirigido somente aos setores populares. O novo presidente cortou violentamente os gastos administrativos, demitiu 1.500 funcionários públicos,

⁸⁶ PIGNA, 2013,p. 424.

⁸⁷ STUBRIN,s/d.p.42.

postergou dezenas de obras e reduziu os salários, aposentadorias e pensões⁸⁸. Não surpreende, portanto, que dentre as consequências da crise de 1890 estejam as altas taxas de desemprego e o retorno de muitos trabalhadores imigrantes para a Europa.

É neste cenário decadente que a chegada de imigrantes com experiência política e militante em seus países de origem introduziu o anarquismo e o socialismo entre a classe trabalhadora. Ao chegarem ao novo continente fugindo das perseguições dos governos europeus, estes militantes uniram-se aos desempregados e aos camponeses que haviam perdido suas terras, e assim os trabalhadores começaram a organizar-se. Os anarquistas e socialistas hegemonizavam as organizações operárias, cada qual segundo seus preceitos: enquanto os anarquistas priorizavam a ação direta, os socialistas focavam-se na luta parlamentar. Sob esta conjuntura, os últimos anos do século XIX foram marcados pela multiplicação de greves gerais, que lutavam pelo aumento do salário e pela diminuição da jornada de trabalho⁸⁹, como a Greve Geral de 1902, a Greve de Inquilinos de 1907, e a Semana Vermelha de 1909:

Si bien no se sancionó un código integral, se establecieron algunas leyes específicas como las del descanso semanal (en 1905), aunque sólo rigió para la Capital Federal y resultó frecuentemente incumplida. Poco después, varias provincias incorporaron esta figura a sus legislaciones. También se estableció una legislación de protección al trabajo femenino e infantil en 1907, que estableció una jornada máxima de 8 horas, el descanso semanal y otras medidas de protección. En 1915 se sancionó una ley sobre accidentes de trabajo.⁹⁰

Estas mobilizações acabaram por evidenciar similaridades na existência de imigrantes e argentinos. Sendo trabalhadores, tanto uns quanto outros sofriam por ter que se submeter às pressões e misérias geradas pela realidade urbana, e sua organização acabou por gerar um movimento social consideravelmente grande, constituído de numerosas entidades sindicais, que abarcavam a grande maioria das categorias de trabalhadores urbanos, imigrantes ou não. Os conflitos de classe

⁸⁸ PIGNA, 2013,p.428.

⁸⁹ BECCARIA,2006.

⁹⁰ Ibid. p.20.

contribuíram profundamente para a modificação da conjuntura política da Argentina, dando origem a partidos e organizações que tiveram importância decisiva nos rumos do país.

Deste breve panorama acerca da Buenos Aires do fim do século XIX, interessou-nos destacar a situação dos imigrantes por um motivo específico: eram eles que compunham a grande maioria dos setores médios e populares; eram eles os destinatários de um sistema educativo que se apresentava como uma das poucas vias de ascensão social possível, mas que na verdade era centralista e não fazia mais do que legitimar o poder da classe dominante através de parâmetros ideológicos bem específicos; finalmente, eram eles que *não* estavam contemplados quando se menciona o clima de euforia quanto à modernização da capital argentina.

Enquanto a heterogeneidade da população imigrante era percebida como uma ameaça à classe dominante, a agenda artística e cultural da elite local era pautada de acordo com o modelo francês de desenvolvimento (fato que rendeu à capital a invejável alcunha de “Paris Americana”). Porém, muito mais do que contrários, tais traços da sociedade argentina na realidade complementam-se, como é possível perceber se dirigirmos o foco para os projetos políticos de educação da época e para a literatura produzida naquele período.

2.2 Sistema educacional e positivismo

Na virada do século XX, a mobilidade social e a prosperidade econômica estavam abertas a um grupo restrito, formado pelos comerciantes e pelos industriais integrantes dos setores médios. As outras formas de mobilidade possível para o setor e para o setor médio que não pertencia à indústria e ao comércio eram a docência, as profissões liberais e o jornalismo⁹¹, que, apesar de não implicarem em melhoras efetivas nas condições econômicas, ao menos promoviam uma espécie de

⁹¹ RAPOPORT E SEOANE, 2007.

ascensão social⁹². É justamente esta ascensão social conquistada por professores e jornalistas que nos parece ser indicativa de um momento histórico em que a educação formal começava a adquirir grande importância.

Primeiramente é necessário ter em vista uma sociedade em que os índices de analfabetismo tanto entre crianças de mais de seis anos quanto entre adultos alcançam, de forma alarmante, quase 50%⁹³ na virada do século. A transformação deste índice foi possível através da iniciativa de um personagem histórico marcado por profundas contradições: Domingo Faustino Sarmiento. O político, que durante a presidência de Julio Roca exerceu o cargo de Superintendente Geral das Escolas do Conselho Nacional de Educação, foi pioneiro em compreender que uma educação limitada ao nível primário e dirigida de acordo com as ideias e os valores do setor dominante dificilmente colocaria em perigo seus interesses, e sim permitiria reproduzi-los e confirmá-los. Sarmiento afirmara que

La educación más arriba de la instrucción primaria la desprecio como medio de civilización. Es la educación primaria la que civiliza y desenvuelve la moral de los pueblos. Todos los pueblos han tenido siempre doctores y sabios, sin ser civilizados por eso.⁹⁴

Foi em posse desta espécie de argumentos que Sarmiento logrou sancionar em 1884 a *Ley de Educación Común* 1.420, estabelecendo o ensino primário gratuito, obrigatório, gradual e laico. A aplicação desta lei, colocada em prática de forma sistemática até 1910⁹⁵, fez com que aumentasse o número de leitores e fosse possível ao país atingir o maior grau de desenvolvimento dos meios de comunicação em massa no continente. Não obstante, como mencionado anteriormente, a difusão

⁹² Como vimos no capítulo anterior, desde uma perspectiva latino-americana, a profissionalização do ofício de escritor no continente deve ser entendida como parte deste momento histórico em que a existência de uma via de acesso a uma classe superior se refletiu em uma importante mudança no perfil dos escritores, que passaram a não ser mais exclusivamente oriundos de famílias tradicionais.

⁹³ BECCARIA, 2006, p.11. O primeiro Censo Nacional de Población do país, realizado em 1869, indicava uma taxa de analfabetismo de 77.9% da população, enquanto em 1895 esta taxa havia caído para 53.5%.

⁹⁴ SARMIENTO apud PIGNA, 213,p.349.

⁹⁵ RAPOPORT E SEOANE, 2007, p.230

do ensino visava apenas legitimar o domínio das classes dominantes com uma educação fortemente centralista.

Sarmiento veía en la educación popular un instrumento de conservación social, no porque ella pudiese disuadir al pobre de cualquier ambición de mejorar su lote, sino porque debía, por el contrario, ser capaz a la vez de sugerirle esa ambición, de indicarle los modos de satisfacerlas en el marco social existente. Pero esa función conservadora no podría cumplirla si esto último fuese en los hechos imposible⁹⁶

A educação formal respondia desta forma a um princípio nacional harmonizado com as instituições do país, em que se privilegiava o ensino de matérias como a história, geografia e idiomas nacionais, e a instrução cívica de acordo com o regime político argentino, ou seja, deparados com a imensa onda migratória, a elite necessitava propagar uma educação que priorizasse, acima de tudo, o cultivo da adesão à pátria argentina – como podemos depreender do comentário de Ramos Mejía, intelectual e membro da oligarquia argentina:

Sistemáticamente y con obligada insistencia se les habla de la patria, de la bandera, de las glorias nacionales y de los episodios heroicos de la historia; oyen el himno y lo cantan y lo recitan con ceño y ardores de cómica epopeya, lo comentan a su modo con hechicera ingenuidad, y en su verba accionada demuestran cómo es de propicia la edad para echar la semilla de tan noble sentimiento ⁹⁷

Mas este sistema possuía diversas falhas: nas classes mais baixas, era escasso o número de alunos matriculados devido à incidência de trabalho infantil entre os nove e onze anos; dentro das escolas, carecia-se de professores bem formados; e a existência de colégios particulares estrangeiros que não seguiam as orientações do Estado colocava em xeque os objetivos políticos da classe dirigente, que buscavam a “argentinização” dos imigrantes. Além disso, para o infortúnio da classe dirigente, neste período proliferaram não apenas os periódicos e revistas impregnados do espírito liberal da época e da ideologia burguesa, mas também os diários socialistas que desde a década de 80 haviam sido introduzidos por imigrantes com experiências militantes em seus países de origem. Na verdade, o afã

⁹⁶ DONGHI,1981.p.18.

⁹⁷ MEJÍA apud TERAN, 2008, p.132.

nacionalista do Estado escondia o temor ante a presença de organizações de trabalhadores (formada em sua maioria por imigrantes) e vista como uma ameaça para a ordem institucional.

É essencial ressaltar que falar da educação dos imigrantes na Argentina do século XX é falar da educação da classe operária, já que ela era quase que totalmente composta pelos trabalhadores estrangeiros chegados ao país através de políticas de imigração que, como mencionado anteriormente, estavam em voga desde as últimas décadas do século XIX. Portanto, a preocupação do Estado não era sem razão - já nos primeiros anos do século XX a difusão da organização autônoma da classe operária nos movimentos anarquista e socialista é de fundamental importância no cenário portenho e tem como consequência o grande número de greves gerais,.

Sendo os aparatos culturais predominantemente controlados pelas oligarquias, foi entre contradições e conflitos políticos e sociais na metrópole que começou a se delinear a discussão sobre a “identidade nacional” argentina. Os círculos dirigentes do país se dividiam entre aqueles que se propunham seguir o movimento de democratização da vida política e cultural e aqueles que se mostravam céticos quanto ao futuro, temendo pelo crescimento do movimento operário e a organização dos socialistas e anarquistas

É neste sentido que a educação dos estrangeiros adquiriu uma importância ainda maior, exatamente porque pretendia ser a arma principal para combater o cosmopolitismo e tentar impor uma visão de mundo que servisse para legitimar a ordem social das elites locais. A assimilação dos estrangeiros, como podemos perceber, era uma etapa essencial em um momento em que a temática da definição de “nação” devia ser reconfigurada na sociedade como um todo.

Esta problemática dominará la polémica simbólica entre 1890 y el Centenario, cuando alcanza un momento de significativa condensación ideológica. Puede decirse por ende que en ese lapso se produce una “disputa por la nación” entroncada en la polémica por definir y/o redefinir un modelo de nacionalización para las masas y una nueva identidad nacional, querella que en sus terminales colocará, junto con aquel nacionalismo imitativo y universalista, otro de carácter diacrítico, esencialista y culturalista⁹⁸.

⁹⁸ TERAN, 2008,p.57.

A inclusão da temática nacionalista na ordem do dia refletiu uma elite letrada inquieta frente à modernização, que lamenta a dissolução dos velhos costumes em uma sociedade e em uma cidade em rápida transformação. Para que resultasse exitoso, o programa de construção de uma nacionalidade apelava aos valores de uma cultura que distinguia as construções materiais de uma nação daquelas construções que tinham a mais alta missão de cultivar os valores de uma pátria espiritualizada. Este programa contou com nomes como o de Miguel Cané, escritor, senador durante o governo de Roca e membro relevante da classe dirigente, quem recorreu a duas estratégias de raciocínio que logo se converteram em lugar comum: a recuperação da velha oposição entre valores econômicos e espirituais, e o divórcio entre estes mesmos valores econômicos e as virtudes patrióticas. Para Cané, o consumismo da sociedade portenha implicava em uma perda de direção:

La marcha vertiginosa del país, la alegría de la vida, la abundancia de placeres, la improvisación rápida de fortunas, habían encandecido la atmósfera social. Las mujeres pedían trapos lujosos, coches y palcos, los hijos jugaban a las carreras y en los clubs; y el pobre padre, de escasos recursos, cedía a la tentación de hacer gozar a los suyos y caía en manos del corruptor que husmeaba sus pasos.⁹⁹

Esta oposição entre mercado e virtude sinaliza o notório incômodo das elites frente à mobilidade social ascendente que é verificada na capital, em um cenário no qual bens e status historicamente pertencentes às famílias tradicionais começam a passar para as mãos de classes inferiores que, não podemos jamais esquecer, constituíam-se majoritariamente de imigrantes. Sob essa perspectiva, não surpreende que o mesmo Cané tenha produzido discursos de marcado viés xenofóbico:

Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todo, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que hoy es la base de nuestro país.(...) Nuestra sociedad múltiple, confusa, ofrece campo vasto e inagotable. Pero honor y respeto a los restos puros de nuestro grupo patrio; cada día los argentinos disminuimos. Salvemos nuestro predominio legítimo, no sólo desarrollando y nutriendo nuestro espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres, por

⁹⁹ CANÉ apud TERÀN, 2008 p.131.

la veneración, a una altura a que no llegan las bajas aspiraciones de la turba.¹⁰⁰

Fica evidente que, para Cané, defender as mulheres argentinas e honrar os compatriotas implica em evitar quaisquer tipos de relações com os imigrantes. Mas o escritor não é uma voz isolada neste cenário. A relação da alta sociedade com os imigrantes é tema que subjaz ao discurso de inúmeros integrantes da elite liberal que governava a Argentina no período da República Conservadora. Importantes nomes como o próprio Miguel Cané, juntamente com Eduardo Wilde e Lucio Mansilla faziam parte desta elite de intelectuais (e muitos deles também envolvidos com política) que pertenciam a uma classe oligárquica ligada à criação de gado, e que ficaram conhecidos como a *Generación del 80*. Representando a elite imaginariamente assediada pela ascensão social que poderia ser protagonizada pelos imigrantes, estes escritores compartilhavam não só das ideias do Partido Autonomista Nacional (PAN), como também dos privilégios de fazerem parte do setor dirigente da sociedade, e argumentavam a favor de uma postura positivista baseada na filosofia de August Comte e Herbert Spencer, acreditando que o progresso estava ligado ao crescimento econômico e à modernização.

El positivismo alcanzó en la Argentina una penetración imposible de subestimar, ofreciéndose tanto como una filosofía de la historia que venía a servir de relevo a una religiosidad jaqueada, cuanto como organizador fundamental de la problemática político-social de la elite entre el 90 y el Centenario..¹⁰¹

A elite intelectual de tendência positivista partilhava também da concepção de Domingo Faustino Sarmiento sobre as causas do atraso argentino. Sarmiento, responsável pela lei que ampliava a educação, foi um dos grandes teóricos do liberalismo que havia advogado a favor da imigração como única possibilidade de

¹⁰⁰ CANÉ, documento eletrônico s/d.

¹⁰¹ TERÁN,2008,p.85

transformação no país – antes que ela de fato ocorresse e trouxesse consigo não os imigrantes nórdicos tão desejados, mas sim milhares de italianos e espanhóis¹⁰².

[Sarmiento] había quedado negativamente impresionado por la poca integración que se producía entre los distintos grupos étnicos. Los inmigrantes además no se nacionalizaban y ellos les impedía cumplir el rol transformador del sistema político que sólo una mesocracia (y los inmigrantes eran esa clase media o eran vistos como ella) podía garantizar. Era la funesta escisión entre “productores” y “ciudadanos” acuñada por el pensador sanjuanino. Las ideas de Sarmiento no eran sólo de él, sino que eran compartidas por muchos otros miembros de la elite.¹⁰³

Esta ideologia que combinava um discurso positivista com discursos xenofóbicos e racistas angariou seguidores dentre os intelectuais e escritores da *Generación del 80*, e sua propagação não era privilégio de Miguel Cané ou de Sarmiento, podendo ser percebida também nas obras de outros autores-chave do período.¹⁰⁴ Um deles foi José María Ramos Mejía, intelectual involucrado na política e um dos primeiros promotores da aplicação do código ideológico positivista para a análise de uma problemática nacional. Mejía valorizava os imigrantes e as massas rurais unicamente por suas supostas “virtudes” de acatar sem protestos o que lhes era imposto, permitindo uma governabilidade pacífica.

Ao tratar dos tempos do presidente Juan Manuel de Rosas, afirmava: *“Interpuesta entre aquella época y nosotros, existe una gruesa capa de elemento extranjero que ha incorporado a la nuestra su sangre fría y la indiferencia de sus hijos para el estudio de los problemas históricos que apasionaron a nuestros padres.”*¹⁰⁵ O discurso de Ramos Mejía nesta obra de 1907, louvando o apassivamento dos imigrantes, soa no mínimo estranho se considerarmos que apenas cinco anos antes havia estourado em Buenos Aires uma Greve Geral que

¹⁰² Entre 1881 e 1914, mais de 4.200.000 imigrantes chegaram na Argentina. Dentre estes, os italianos eram cerca de 2 milhões; os espanhóis, 1.400.000; os franceses 170.000, os russos, 160.000. (FERRERAS, 2006).

¹⁰³ DEVOTO, 2009, p. 255

¹⁰⁴ Ibid, p.258.

¹⁰⁵ MEJÍA, 1907.

havia conquistado a adesão de 20.000 trabalhadores¹⁰⁶. Entre os grevistas, lembremos sempre, os imigrantes constituíam uma das principais forças.

Similar, porém dirigida aos africanos e indígenas, é a problemática colocada por Carlos Octavio Bunge, integrante da minoria dirigente do país e um caso extremo do biologismo positivista argentino. Em uma interpretação particular dos escritos de Charles Darwin, Bunge entende ser inconveniente o entrecruzamento de raças, porque o novo ser somente produziria o pior de seus ancestrais. Além disso, sagra os efeitos benéficos das doenças que haviam destruído as populações indígenas e africanas da província de Buenos Aires:

Observa Darwin que si se cruzan varias palomas de diferentes variedades, estas variedades pierden en el producto sus caracteres distintivos y tienden a reproducir el tipo ancestral de la especie silvestre *columba livia*, de la cual todas ellas descienden. (...) Aplicado este criterio a las razas humanas, llegamos a la conclusión de que el mestizo tiende a reproducir un tipo de hombre primitivo, o, por lo menos, antiguo y precristiano.(...) Además, el alcoholismo, la viruela y la tuberculosis - ¡benditos sean! – habían diezclado a la población indígena y africana de la provincia-capital, depurando sus elementos étnicos, europeizándolos, españolizándolos.¹⁰⁷

O racismo que transparece nos escritos de Bunge é parte da suposta mentalidade “científica e objetiva” em voga na época, e encontrava ressonâncias em textos de escritores como Eugenio Cambaceres, Julián Martel e José Ingenieros¹⁰⁸. Cambaceres, que ambienta sua obra *En la sangre*(1887) nos miseráveis

¹⁰⁶ ROMANI, 2002.

¹⁰⁷ BUNGE, 1905, p.146 -156.

¹⁰⁸ Para que se tenha ideia da difusão destes discursos no contexto portenho de então, devemos considerar que Cané e Cambaceres, juntamente com José Antonio Wilde, eram os autores mais vendidos na década de 80.O *Anuario Bibliográfico* da Argentina identifica o “exito ruidoso” do romance *Silbidos de um vago*, de Cambaceres, que havia esgotado a primeira edição em pouquíssimo tempo, dando lugar ao lançamento de uma segunda edição. Também *Buenos Aires desde setenta años atrás*, de Wilde, em apenas três meses vendera 500 exemplares, enquanto *Juvenilia*, de Cané, em poucos dias havia esgotado sua edição de 1.200 exemplares. (PRIETO, Adolfo, 2006, p.43).

*conventillos*¹⁰⁹ de Buenos Aires, justifica com o biologismo verificado já no título a condição de seu protagonista, o italiano Genaro:

Y víctima de las sugerencias imperiosas de la sangre, de la irresistible influencia hereditaria, del patrimonio de la raza que fatalmente con la vida, al ver la luz, le fuera transmitido, las malas, las bajas pasiones de la humanidad hicieron de pronto explosión en su alma.
¿Por qué el desdén al nombre de su padre recaía sobre él, por qué había sido arrojado al mundo marcado de antemano por el dedo de la fatalidad, condenado a ser menos que los demás, nacido de un ente despreciable, de un napolitano degradado y ruin?¹¹⁰

Julián Martel, por sua vez, é o pioneiro do antissemitismo na Argentina. Sua obra *La bolsa* (1890) trata de uma suposta conspiração judia internacional para destruir a economia argentina:

¿Por qué no trabajaba el judío? ¿Por qué hacía alarde de no haber empuñado nunca el arado, de no haber sido nunca agricultor, ni haber ejercido jamás ninguna profesión útil? Vampiro de la sociedad moderna, su oficio es chuparle la sangre" - decía el doctor manoteando -. El es quien fomenta la especulación, quien aprovecha el fruto del trabajo de los demás... Banquero, prestamista, especulador, nunca ha sobresalido en las letras, en las ciencias, en las artes, porque carece de la nobleza de alma necesaria, porque le falta el ideal generoso que alienta al poeta, al artista, al sabio... ¡Y la raza semita, arrastrándose siempre como la culebra, vencerá, sin embargo, a la raza aria! ¿Por qué? ¡Por su constancia, por las inmunidades de que goza, por su riqueza, por su solidaridad, por su misma falta de ideal que le hace ser más práctica que la nuestra; pues mientras levantamos, con el pensamiento en lo alto, este grandioso edificio de la civilización, él, el judío, viene minándolo por su base, sin ruido, sin aparato, hasta que lo carcoma y haga desplomar!... Y sobre sus ruinas se levantará entonces la religión judaica, fin ulterior a que propenden todos sus esfuerzos por hacerse dueños del mundo.¹¹¹

¹⁰⁹ Os conventillos consistiam em espécies de cortiços, casarões no centro de Buenos Aires que abrigavam inúmeras famílias de pobres e/ou imigrantes. Os prédios haviam sido abandonados pelas famílias ricas em um movimento de migração interna para os bairros mais afastados após a epidemia de febre amarela em 1871.

¹¹⁰ CAMBACERES, 1887,p.30.

¹¹¹ MARTEL, 1898.

Ao responsabilizar a população judia¹¹² pela crise econômica que a Argentina vivia em 1890, Martel constrói para o problema uma interpretação relativamente simples – e sobretudo cômoda, uma vez que ignora que o verdadeiro responsável pelo *crack* havia sido o modelo agroexportador adotado pelo então presidente Juárez Celman, baseado no endividamento público e no privilégio das oligarquia.

O reformismo cientificista e elitista dos intelectuais do 800 teve ainda casos como o de José Ingenieros¹¹³, integrante das primeiras camadas de imigrantes que alcançou altas posições dentro da estrutura intelectual da Argentina. Ingenieros, autor do discurso positivista mais difundido dentro do campo cultural do país, ressaltava que os grandes males da nação eram causados pela herança espanhola e pelo caráter indolente e preguiçoso do índio e, tal como Sarmiento, propunha melhorar a raça fomentando a imigração europeia como única solução para os males da nação¹¹⁴.

As obras às quais fizemos referência nas páginas anteriores, escolhidas devido à grande popularidade e importância social dos seus autores no momento de sua produção, permitem apreender a difusão do discurso xenofóbico dentro a elite argentina e dentro a *Generación del 80*. Lembremos sempre, contudo, que este discurso fazia parte de um programa muito mais amplo e que não se restringia às manifestações literárias.

La emergencia de un campo intelectual socialmente diferenciado formaba parte del proceso más vasto de modernización que afectaba a la sociedad argentina y que había recibido su impulso más resuelto desde la década de 1880. El ciclo político y económico iniciado bajo la primera presidencia del general Roca había comportado una modificación profunda de las relaciones económicas y de la estructura social, así como un acelerado proceso de urbanización en Buenos Aires y el área litoral. El régimen político que había cristalizado bajo la gestión de la llamada generación del ochenta —liberal en sus formas institucionales y oligárquico en su funcionamiento efectivo— fue el requisito de ese proceso y el custodio de

¹¹² Ressaltamos que o número de judeus na época era praticamente insignificante. Segundo PIGNA (2013,p.421), em 1888 haviam entrado na Argentina apenas oito famílias judias, e no ano seguinte, 136.

¹¹³ Nascido na Sicília, o italiano Giuseppe Ingegneri emigrara ainda quando criança para a Argentina, e acaba por adaptar seu sobrenome para a língua de recepção de seu novo país.

¹¹⁴ ARZÚ, 2010, pp. 13-44.

sus componentes básicos: la gran propiedad terrateniente y su aliado, el imperialismo británico.¹¹⁵

Enquanto estudiosos como Sarlo e Altamirano observam o contexto de produção e ressaltam a relação entre o campo político e o artístico do fim do século, Ángel Rama levanta a importante questão do isolamento social desta elite e, conseqüentemente, de seu discurso. Para o crítico, estas contradições refletiriam a imagem

(...) de un tiempo en que el movimiento de renovación intelectual, tanto artístico como político, se produce dentro de una élite (o vanguardia) reducida que carece de un grupo social amplio dentro del cual elaborar su acción orientadora poniéndola a la prueba de una praxis. Implica que se prolongan las operaciones del período de la cultura ilustrada, aunque en una nueva situación, porque ya están actuando diversas fuerzas sociales a las cuales los renovadores están fatalmente ligados (...).¹¹⁶

Salientando o impacto de uma renovação literária seletiva ocorrida apenas dentro da elite, em um momento histórico no qual diferentes forças sociais entram em campo, a leitura de Rama vem ao encontro da análise de David Viñas no que diz respeito ao inexistente desejo de rompimento com as classes dominantes verificado nos escritores argentinos de 1880, aos quais chama de gentlemen-escritores:

Arquetipos de la generación del 80 que sobreviven en el 900 son Cané, Wilde y Mansilla: "príncipes" de su grupo según los llama Groussac, si aparecen como inobjetables gentlemen vinculados a la literatura y se iluminan a través de ella, la ejercen como una ocupación lateral, imprescindible casi siempre, pero de manera alguna necesaria. Para ellos el quehacer literario es excursión, causerie, impresiones o ráfagas: "colocaban una frase" como quien toma un potích para depositarlo sobre un estante o "tenían salidas" cuando empezaban a presentir que el uso de las palabras acorraba. Tomar las palabras con las puntas de los dedos, picar una comida, afilar un cigarro, palmear una yegua de raza: todo venía a ser lo mismo: al fin de cuentas la literatura no era oficio sino privilegio de la renta. Eran, pues, gentlemen-escritores y su estilo "daba tono y sello" por más espectacular y por conjugarse con un ocio mayor articulado en su prestigio y en el control de las estructuras de difusión¹¹⁷.

¹¹⁵ SARLO e ALTAMIRANO, 1997,p.161-162.

¹¹⁶ RAMA,1985,p.136-137.

¹¹⁷ VIÑAS, 1996,p.4-5.

A *Generación del 80*, como se pode deprender, era composta por escritores que se vinculavam à literatura apenas como uma ocupação lateral. Uma vez que os intelectuais eram originários de famílias com sobrenomes tradicionais, seu prestígio andava lado a lado com seu ócio, o que lhes permitia levar uma vida boêmia e provinciana que de por si já os situava em uma esfera superior da sociedade portenha. Eram gentlemen-escritores exatamente porque não podiam ser apenas escritores: o fato de pertencerem à elite econômica não eliminava a questão de que esta geração de intelectuais encontrava-se imersa em um contexto social em que as categorias de trabalhadores ainda estavam se constituindo e a profissionalização do ofício de escritor estava apenas começando.

A condição do escritor como intelectual não profissionalizado faz parte de um cenário mais amplo, e diz respeito ao espaço ocupado pela arte em uma sociedade que se moderniza rapidamente. Sob a hegemonia do pensamento positivista, que desacreditava a literatura por associá-la aos estudos clássicos e por não possuir uma “aplicabilidade” objetiva e precisa, havia sido negado ao emergente sujeito literário uma posição no aparato escolar, e esta condição prejudicou o desenvolvimento da literatura como disciplina acadêmica até a primeira década do 900. É emblemático o fato de que na “Paris Americana” somente após 1886 tiveram continuidade os primeiros cursos de literatura que foram desvencilhados dos cursos de direito, após inúmeras tentativas que remontam ao ano de 1860.

A medida que se consolidaba el Estado se racionalizaba el discurso de la ley. También la educación de los letrados se disciplinaba, reduciendo su esfera a lo específicamente legal. Se cancelaba así el papel paradigmático del saber decir como medio de formalización y medida de valoración del discurso letrado: la “verdad” de la ley, al menos en principio, era independiente de la forma de su expresión. Paradójicamente, esa fractura entre las letras y la ley, posibilita la emergencia de la Facultad en 1896, a la que vez que registraba una reorganización de la vida pública y de lo político como esfera separada de la literatura. A partir de ese desprendimiento, la literatura emerge como disciplina académica¹¹⁸.

A grande crise de 1890 da quebra do Banco Baring Brothers, mencionada anteriormente, havia no fim das contas intensificado a percepção de novas formas de interpretação da realidade tanto dentro da própria elite quanto fora dela, acentuando as fraturas e contradições da modernidade argentina. Porém, mais

¹¹⁸ RAMOS, 1989,p. 62.

além dos círculos letrados das classes dirigentes, a cultura popular e a cultura de massa iriam transformar o cenário literário do novo século, possibilitando que novas vozes fossem ouvidas.

2.3 As várias vozes de uma sinfonia dissonante: Geração do 900

Devido a sua condição de metrópole, Buenos Aires se constituiu em centro privilegiado de circulação, consagração e consumo da produção cultural no país, e sua influência era decisiva sobre todo o circuito literário. Fatores como a urbanização acelerada, as mudanças nas estruturas produtivas e a emergência de classes e categorias sociais novas, bem como a secularização do Estado e a continuidade do processo migratório provocaram uma maior complexidade nas relações sociais e o surgimento de categorias de trabalhadores com funções mais específicas. A ampliação do sistema educativo, por exemplo, fez com que fosse intensificada a necessidade de docentes, e o brusco crescimento da imprensa reclamava jornalistas e escritores. O processo de vasta modernização que transformava toda a sociedade latino-americana incluía mudanças profundas no sistema de relações entre os agentes de produção intelectual, ou, utilizando o conceito de Pierre Bourdieu, a modernização provocou mudanças que acabaram por fazer emergir um *campo intelectual* socialmente diferenciado no novecentos.

Em 1900 a Argentina, em franca expansão após a recuperação da crise de 1890, atraía intelectuais de diferentes países que chegavam à capital buscando fortuna e melhores oportunidades de trabalho. Esta nova espécie de imigrantes acabava dirigindo-se para áreas como o teatro, o jornalismo e a educação, carentes de profissionais aptos dentro a sociedade portenho.

Triunfar en Buenos Aires fue la ambición máxima, aún por encima de triunfar en Madrid, y solo por debajo de triunfar en París. La diferencia con los campesinos inmigrantes que hacían crecer los barrios suburbanos de Buenos Aires, no impide reconocer que con ellos compartían ciertas características: la plasticidad para adaptarse a un medio diferente y frecuentemente hostil; el oportunismo para deslizarse en las coyunturas

favorables; el alto rendimiento de trabajo con el cual defender su puesto; su desconexión del pasado nacional y su complementaria integración a cuerpos doctrinales del momento.¹¹⁹

Rama distingue ainda o perfil destes escritores imigrantes como marcado por atitudes rebeldes, individualistas e antipopulistas, distanciados criticamente de sua própria classe e pertencentes a um intermezzo entre a elite intelectual local e a indústria cultural de massas que era consumida pelo público semi-analfabeto. Para a elite, a literatura era a forma e o instrumento para a constituição de um perfil nacional, e impregnada de espiritualismo, esteticismo e nacionalismo, esta visão da arte trazia consigo um fenômeno novo, as “ideologias de artista”:

De ese horizonte sobre el que se definen elecciones y tendencias, un grupo de escritores del 900 potencia un elenco de ideas que se vinculan con la sociedad mediante un doble nexo: por un lado, el inmigrante y la "ciudad fenicia" despiertan la inquietud por la tradición cultural y los valores del espíritu; por el otro, la función propiamente intelectual que se ha ido diferenciando impone la creación y el consumo de ideologías específicas al nuevo grupo¹²⁰.

A questão do imigrante, como se pode perceber, permanece em destaque como causa de apreensão e de inquietude para uma elite intelectual local, que vivenciava a ambiguidade entre a tenacidade do mito civilizador e transformador, associado à imigração, e os fortes preconceitos e ansiedades que este mesmo mito provocava. Somado a estes fatores, juntamente com a chegada do novo século, a profissionalização do ofício de escritor exigia a adaptação a uma nova realidade, que consistia em escrever para um público médio, para o qual a elite jamais havia direcionado seus esforços.

Por outro lado, para os escritores que não pertenciam a famílias de sobrenomes tradicionais, a expectativa de uma carreira profissional começava a existir através da remuneração de seu trabalho. Os baixos salários pagos aos escritores, contudo, obrigavam-nos a exercer múltiplas funções. Esta condição, que

¹¹⁹ RAMA, 1985, p. 114

¹²⁰ SARLO e ALTAMIRANO, 1997, p. 168.

subvertia o que se entendera até então como tarefa dos intelectuais, era percebida de maneira problemática:

La modernización burguesa y dependiente acarrea una democratización que desquiciaba los valores establecidos y fijaba una contradicción que reproducía la que se había visto en Europa. Por un lado instituía los mecanismos del desarrollo económico, respondiendo a la incitación externa; por el otro procuraba contener la población que convocaba a esas tareas, tratando de mantenerla en una anterior sujeción. Y no solo por crudas razones clasistas, sino también porque esta emergencia popular chocaba a los hábitos elitistas que habían caracterizado tanto la vida política como la intelectual (...)¹²¹

Estes conflitantes pontos de vista acerca da função da literatura em uma sociedade que se modernizava subjazem às principais discussões da época, e podem ser identificados claramente ao compararmos o discurso de membros de duas instituições antagônicas, ambas criadas às margens da virada do século: o Ateneu Literário de Buenos Aires e a Sociedade dos Escritores.

O Ateneu, fundado em 1893, foi uma tentativa de agrupar escritores e artistas em uma entidade que se propunha a ser tribuna da atividade intelectual pura e desinteressada, e teve como alguns de seus colaboradores Rafael Obligado, Lucio Mansilla, Ernesto Quesada, Lucio López e Miguel Cané. No discurso de inauguração da entidade, Calixto Oyuela, um dos defensores mais irredutíveis da arte pura, provocava:

¿Faltaba realmente espacio en qué alzar un templo, siquiera modesto, a todo lo que es sereno, transcendental y permanente, a todo lo que flota luminosamente en las alturas, a lo que da personalidad y relieve a los pueblos, y los hace amables, y les granjea simpatías universales y un nombre y un puesto honroso en la historia? ¿Estarían indefinidamente proscriptos entre nosotros el pensamiento puro y las altas especulaciones, de los cuales la organización política y administrativa de los pueblos no son, o no deben ser, más que derivaciones o aplicaciones prácticas?¹²²

Oyuela, que humildemente anseia por um templo e um lugar honroso na história, considera uma adulteração do ideal e uma praga moderna a literatura que classifica como ‘industrial’, uma vez que a profissionalização da escrita implicaria em

¹²¹ RAMA, 1985, p.18

¹²² OYUELA, 1993,p.82.

sua degeneração e mercantilização. O Ateneu era a sede e o foco principal da literatura oficial, acadêmica e culta, e representava a Buenos Aires que se refugiava na tradição¹²³. Existia, contudo, uma Buenos Aires que não era contemplada por esta literatura oficial e que se tornava cada vez mais cosmopolita e diversificada. E na coexistência de diferentes necessidades, idiomas e etnias, outros “ateneus” foram se organizando.

Assim, treze anos após a criação do Ateneu Literário, era fundada a Sociedade de Escritores, em 1906¹²⁴. A entidade, compartilhando do objetivo de reunir escritores, diferenciava-se, contudo, em um aspecto crucial: seus representantes pertenciam à corrente que vivia a literatura principalmente como profissão e, portanto, preocupava-se com questões absolutamente concretas, como as que seguem:

(...) la falta de editores o su condenable avidez cuando se encuentran como por casualidad – avidez que despoja al autor del fruto íntegro de su esfuerzo, bajo promesas falaces y apariencias engañosas; la propiedad literaria indefensa, a merced de todo el mundo, presa de los mercaderes poco escrupulosos, la injustificada carestía del libro argentino, causada por los derechos prohibitivos a los materiales de imprenta, mientras el libro extranjero, hasta los pornográficos y escatológicos, entran al país sin pagar un centavo; la transcripción libre en la república entera del trabajo periodístico una vez publicado; la imposibilidad de escribir, fuera de los diarios, sin tener rentas, un empleo de gobierno y quien publique, (...) el yugo que las empresas teatrales ponen al cuello de sus autores, esclavizándolos con sus famosos “adelantos” o comprándoles con obras que las enriquecen por unos cuantos centavos; la orfandad total del que escribe; la aparición de un creciente y lastimoso proletariado intelectual (...)¹²⁵

Estas dificuldades, características do contexto da cidade modernizada ao qual já fizemos referência, eram padecidas por praticamente toda a classe de escritores profissionais, e o conflito entre o Ateneu e a Sociedade de Escritores pode ilustrar o

¹²³ LAFLEUR, PROVENZANO e ALONSO,2006.

¹²⁴ Esta foi a primeira tentativa de fundação de uma Sociedade de Escritores, que teve curta duração. Décadas depois, em 1928, criava-se uma instituição homônima e de propostas análogas à sua precursora, a Sociedad Argentina de Escritores (SADE), que teve como primeiro presidente o poeta Leopoldo Lugones e, como vice-presidente, Horacio Quiroga.

¹²⁵ PAYRÓ, 1993,p.98.

impacto das transformações acarretadas pela modernização burguesa no âmbito da institucionalidade da literatura. Vejamos o discurso do mesmo Calixto Oyuela contra a criação da Sociedade, que se propunha ser uma entidade de proteção dos direitos do ofício. Seu argumento é simples: não há escritores nem leitores, portanto sua existência é desnecessária:

Quiero decir que la tal Sociedad de Escritores es por ahora aquí hasta inoportuna, porque ella supone un conjunto, una clase de cierto nivel intelectual y artístico *que en realidad de verdad no existe* y la defensa y fomento de los derechos, intereses y negocios de lo que con tal nombre provisionalmente se bautiza, no puede interesar ni mucho ni poco a la sociedad ni al progreso de nuestra literatura. El carácter e importancia que le corresponde es el de una sociedad mercantil cualquiera, regida por el Código de Comercio.¹²⁶

Esta postura, marcadamente hierarquizante, demarca o que se consideravam os limites entre literatura e comércio. Em outros trechos dos discursos excitados de Oyuela, o romance e o teatro são identificados como obras vulgares, situadas abaixo da esfera da poesia. O que se depreende desta postura é, na verdade, uma tentativa de manter a condição privilegiada que a literatura da elite ocupava na sociedade argentina, através da manutenção dos valores estabelecidos. Se durante séculos estes valores haviam se baseado em qualidades aristocráticas, elitistas e classistas, com a modernização a contradição se acirra e estes valores começam a se modificar.

É por isso que a aparição de organizações como o Ateneu, segundo Rama¹²⁷, teria sido uma tentativa de institucionalizar a *cidade letrada*, em resposta à subversão que se estava produzindo na literatura devido à democratização dos aparatos culturais. De forma semelhante, Julio Ramos elucida a forma pela qual a defesa do estético passava a ser o contraponto a uma sociedade que estava sob a influência dos ideais positivistas

El “desinterés” del “arte por el arte”, claro está, no debe confundirse con una postura social. El “desinterés”, la autonomía del arte de la “razón práctica”, digamos, es lo que garantiza su autoridad como nuevo recinto de la moral que ha sido desplazada de la educación, entonces orientada a la realización

¹²⁶ OYUELA, 1993, p. 105.

¹²⁷ RAMA, 1998.

de “fines prácticos”. Así la belleza, precisamente por no ser un “utensilio”, compensa el flujo desestabilizador (amoral) del dinero y de la vida “vacía” del “materialismo” reinante. La belleza, experimentada por una “minoría” selecta, compensa la “masificación” capitalista. Esa retórica (...) lograría desplazar al positivismo de su lugar rector en la educación.¹²⁸

No mesmo sentido de crítica e oposição às ideias positivistas em voga anteriormente, outro importante componente do clima ideológico do momento foi a valorização da herança espanhola, o chamado “hispanismo”¹²⁹. O expoente máximo destas ideias que revalorizavam a tradição pátria e as próprias raízes no interior do país pode ser encontrado na obra *Ariel* (1900), de autoria do uruguaio José Enrique Rodó. O lançamento – e o sucesso - de *Ariel*, que opõe o afã materialista da capital com a singeleza do homem do campo, demonstra que a derrota total da Espanha na Guerra Hispano-Americana¹³⁰ sensibilizou também o campo artístico latino-americano, alimentando os debates acerca da identidade. Ao fazer referência a um personagem de *A tempestade* (1613), obra de William Shakespeare, *Ariel* apresenta um discurso dirigido sobretudo à juventude, em que alerta sobre os perigos que a perspectiva utilitarista poderia ter sobre o espírito dos latino americanos.

Con frecuencia habéis oído atribuir a dos causas fundamentales el desborde del espíritu de utilidad que da su nota a la fisonomía moral del siglo presente, con menoscabo de la consideración estética y desinteresada de la vida. Las revelaciones de la ciencia de la naturaleza – que, según intérpretes, ya adversos, ya favorables a ellas, convergen a destruir toda idealidad por su base – son la una; la universal difusión y el triunfo de las ideas democráticas – son la otra. (...) Sobre la democracia pesa la

¹²⁸ RAMOS, 1989,p.60

¹²⁹ SARLO relaciona o hispanismo como uma maneira de oposição à mentalidade positiva: “El espíritu de conciliación hacia España y la reconsideración de la "herencia española", que tomó auge en toda Hispanoamérica particularmente después de la guerra hispano-norteamericana, comportaban un viraje respecto de la tradición liberal decimonónica y abrirían paso a una nueva visión del pasado, alimentando uno de los mitos de la hora: el mito de la raza” (SARLO E ALTAMIRANO, 2007, p.164).

¹³⁰ A Guerra Hispano-Americana ocorrida em 1898 representou a decadência do império colonial espanhol e a ascensão dos Estados Unidos. Ainda que inicialmente o conflito dissesse respeito somente a Cuba, ao fim da guerra a Espanha perdia não só a ilha caribenha, mas também o domínio sobre as Ilhas Filipinas, Porto Rico e Guam, que passaram a ser controladas pelos Estados Unidos.

acusación de guiar a la humanidad, mediocrizándola, a un Sacro Imperio de utilitarismo.¹³¹

Enfatizando a importância dos valores espirituais e estéticos, o ensaio de Rodó realiza uma crítica à imitação dos Estados Unidos como modelo de democracia, através de personagens que podem ser lidos como ressignificações dos protagonistas da obra de Shakespeare: Próspero, que em *A tempestade* é o mestre de Ariel que se apossa da ilha de seus antepassados, passaria a representar a velha Europa; Caliban, o ser rebelde que se volta contra seu amo, transformar-se-ia nos Estados Unidos; e Ariel, o servo fiel de Próspero, que é libertado sem guardar rancor, simbolizaria a América Latina¹³².

A alegoria de Rodó a respeito da disputa entre as “raças” foi vista na época de seu lançamento como uma ode de valorização da herança hispânica em oposição ao movimento liberal que a rejeitava. Porém, é necessário perceber que mesmo constituindo uma crítica ao modelo vigente de modernidade e progresso, o discurso de *Ariel*, na realidade, corrobora o lugar institucionalizado que a literatura buscava manter:

Aunque crítico, en su coyuntura, de esos discursos, el nuevo concepto literario también implica estrategias de legitimación que contribuirían luego a consolidar la relativa institucionalidad de la literatura, particularmente a raíz del impacto pedagógico de *Ariel* y de los discursos culturalistas en las primeras décadas del siglo XX. (...) en esa época, la marginalidad de la literatura, su crítica a veces abstracta y esencialista de la modernidad y el capitalismo (extranjero), le garantizaría una notable autoridad social, atractiva, incluso, para zonas de las clases dirigentes latinoamericanas, amenazadas por una modernización que acarrearía su dependencia política y económica.¹³³

O fato de que o Arielismo tenha sido, sobretudo, uma estratégia de legitimação da cultura da classe dirigente e não mero discurso esteticista vincula-se profundamente à emergência de uma população não-educada, que reclamava sua participação, por mínima que fosse, nos benefícios existentes em uma Buenos Aires

¹³¹ RODÓ, 1976,p.23.

¹³² GOUVEIA, documento eletrônico.p.04.

¹³³ RAMOS, 1989,p.11.

modernizada. Esta condição, aos olhos da classe dirigente, era suficiente para que se empreendesse uma intensa crítica ao utilitarismo em todo o continente, e explica muito o sucesso de *Ariel*.

(La cruzada antiutilitarista) en su versión atemperada hizo el éxito del mensaje arielista de Rodó que desviaba el ataque dirigiéndolo a los Estados Unidos, aunque su fundamentación era suficientemente explícita como para que pudiera hacerla suya el sector conservador, pues podía referir esa doctrina a las circunstancias sociales de cada país americano.¹³⁴

Não são apenas Ángel Rama e Julio Ramos, nas décadas de 70 e 80 do último século, que percebem desta forma a ideologia que subjaz à mensagem de *Ariel*. Um crítico contemporâneo, como Hugo Achúgar, também é contundente ao afirmar que a obra de Rodó é, na verdade, um discurso que justifica o intelectual elitista conservador a serviço da ordem hegemônica, e propõe que atualmente *Ariel* seja lido como o discurso de uma derrota cultural:

É possível que o discurso da derrota explique, em parte, a escrita de *Ariel* e é possível, também, que o messianismo intelectual de Rodó tenha sido tributário do clima cultural em que os intelectuais acreditaram ter descoberto sua função fundamental. Nesse sentido, *Ariel* seria o discurso de uma derrota conjunta, mas não fundamental: assim, o intelectual teria uma tarefa a cumprir, ainda que não saiba como nem de que maneira.¹³⁵

Ao ressaltar que a tarefa do intelectual na sociedade modernizada é pautada pelo clima cultural de então, Achúgar coincide com o que Rama identificou como a “função ideologizante”¹³⁶ da literatura na sociedade modernizada. Esta função, como vimos, manifestou-se de diferentes maneiras. Enquanto a conservadora *Generación del 80* desprezava o legado hispânico e indígena e acreditava que a Argentina somente se desenvolveria se povoada por imigrantes oriundos dos países do norte da Europa, um dos movimentos nacionalistas que se formou no início do século XX se viu diante de novas realidades políticas e econômicas, e escolheu a hipervalorização do hispanismo como afirmação de sua identidade. Em ambos os

¹³⁴ RAMA, 1985,p.18.

¹³⁵ ACHUGAR, 2006, p.105.

¹³⁶ Rama utiliza esta expressão em *La ciudad letrada*(1998)

casos, a condição crucial que perpassa os discursos é a mesma: eles são produzidos por vozes provenientes das classes sociais abastadas e estão a serviço da manutenção desta ordem.

O mesmo se aplica ao Movimento Modernista, ao qual já fizemos referência no capítulo anterior e que portanto será aqui apenas lembrado. Na Argentina, o movimento teve seu auge em 1893, e ainda que tenha aparecido como uma resposta ao vazio espiritual criado pela crítica positivista à religião e à metafísica, sua qualidade basilar é a vinculação com a burguesia e com um projeto específico da classe dirigente. Destacamos, entretanto, a aguda percepção de um de seus maiores expoentes, o poeta nicaraguense Ruben Darío, para detectar a originalidade artística fora dos parâmetros cultos. Frequentador do seleto círculo de escritores que formava o Ateneu Literário, o poeta defendia constantemente a arte circense e sua imensa inserção popular, bem como identificara o autor de obras gauchescas, Eduardo Gutiérrez, como o primeiro romancista argentino e reconhecia naquele “*bárbaro folletín espeluznante*” um “*producto natural, autónomo*” e de “*salvaje fiereza*”¹³⁷.

A questão que se levanta aqui, longe de ser a respeito dos juízos de valor do poeta, trata de atestar o reconhecimento de duas espécies de produção artística que irrompem na Argentina na virada do século e que não pertencem às instâncias institucionalizadas da arte: o circo e a literatura gauchesca. Um episódio narrado por Rama demonstra a insatisfação da elite intelectual nacionalista em relação a uma manifestação popular que não compartilhava de seus ideais de arte com funções ideologizantes:

Un arte tan extraordinariamente formalizado como el circense era demostrativo de la apetencia del pueblo por la muy sofisticada elaboración de las formas y la incomprensión de que serían capaces los sectores medios por este sutil arabesco que no proporcionaba los mensajes explícitos que reclamaba quedó demostrada en 1910 cuando la juventud nacionalista procedió a quemar el circo de Frank Brown por considerarlo vejatorio de la grandeza de las celebraciones del centenario de la Independencia.¹³⁸

¹³⁷ RAMA, 1985, p. 140.

¹³⁸ Ibid, loc.cit.

Este acontecimento exemplifica a extrema insatisfação da elite com a ampla inserção das artes populares na sociedade modernizada, em um momento em que a indústria do entretenimento crescia em ritmo vertiginoso. Buenos Aires contava, na primeira década do século XX, com cerca de setenta companhias teatrais na cidade e sessenta salas de espetáculo, com uma capacidade média somada de 700 pessoas.¹³⁹ O teatro popular argentino da época, intimamente relacionado com o circo, possuía uma característica peculiar: era uma das poucas manifestações artísticas que conquistara a admiração de diferentes classes sociais. Dentre as diferentes organizações teatrais, destacava-se, além do circo do palhaço inglês Frank Brown, o Circo Podestá, uma pequena companhia familiar de palhaços rio-platenses, que inovou ao introduzir diálogos em suas apresentações.

La compañía de probistas y bailarines, encabezada por Pepe Podestá, consiguió atraer la atención no solo de las clases populares, como venía pasando desde sus inicios en el picadero, sino también de la buena sociedad porteña, acostumbrada a deslumbrantes prodigios interpretativos.(...) No es fácil imaginar la mezcla disonante de grandes señores de frac e impecables chisteras, ubicados junto a rústicos carreros o albañiles; a las elegantísimas damas de esmaltados escotes codeándose con sudorosas lavanderas y fregonas¹⁴⁰.

Os Podestá foram os precursores da proliferação de peças gauchescas nos palcos após estreamem, em 1890, a versão dialogada do folhetim de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*. E enquanto no teatro, como afirmara o dramaturgo Florencio Sánchez, “*No quedó gaúcho avieso y asesino y ladrón, que no fuera glorificado en nuestra arena nacional*”¹⁴¹, a escolha da obra de Gutiérrez para os palcos é demonstrativa também da consagração conquistada por um tipo específico de literatura, que destoava do que era produzido pelo círculo letrado dirigente: a gauchesca.

A literatura gauchesca (ou *criolla*) representou um outro desdobramento das discussões acerca do tema da identidade nacional argentina, constituindo-se como um movimento de resgate e valorização do passado e de arquétipos, como o gaúcho

¹³⁹ RAPOPORT E SEOANE, 2007.p.239

¹⁴⁰ LUNA, s/d/p.12[3]

¹⁴¹ SANCHEZ, apud RAPOPORT E SEOANE, 2007, p.240.

e o índio, em obras que utilizavam abertamente a fala rural e inculta do povo. Este movimento, chamado de “primeiro nacionalismo” ou “nacionalismo cultural”¹⁴², atingira sua culminação com o poema *Martín Fierro* (1872), de José Hernández, que vendera 48.000 exemplares em seis anos. A obra, estrondoso sucesso especialmente entre os setores populares urbanos e rurais, foi classificada como uma obra dirigida para “*la gente de color*”, porque se tratava de uma “*profana vulgarización del drama*”¹⁴³. Como se pode perceber tanto nos discursos já mencionados de Calixto Oyuela contra a Sociedade dos Escritores quanto na reação da crítica à gauchesca, o lugar reservado para o que as elites dirigentes acreditavam ser a verdadeira literatura estava claramente delimitado.

Este juicio de valor homologa los conceptos de popularidad y vulgarización; traza un neto distingo entre dos niveles de cultura y establece la connotación social de esos niveles. Es en la población negra de los suburbios de Buenos Aires y entre los gauchos de la campaña donde prosperan ciertas formas de vulgarización literaria. Es en la “parte culta” de la ciudad (sector cuya connotación social no se indica porque seguramente se sobreentiende en el círculo de lectores del *Anuario*), donde se producen y estiman las formas literarias artísticas.¹⁴⁴

Contudo, é importante assinalar que ainda que o gauchesco tenha sido o gênero literário a dar voz pela primeira vez àqueles que pairavam à margem da sociedade, ela não teve sua origem nas classes populares. Prosseguindo com o exemplo do *Martín Fierro*, constata-se que nas últimas décadas do século XIX seu autor, José Hernández, possuía uma visibilidade conquistada não só por sua obra-prima, mas também pela política e pelo jornalismo (atividades que exercia paralelamente)¹⁴⁵. Além disso, no que se refere à construção narrativa da gauchesca, a separação existente entre o sujeito e o objeto deste discurso não pode

¹⁴² SARLO E ALTAMIRANO, 1997, p. 162

¹⁴³ VIOLA, 1882.

¹⁴⁴ PRIETO, 2006,p.55.

¹⁴⁵ Em 1879 o escritor comprara a antiga Librería del Plata, o que lhe permitiu exercer, além das atividades mencionadas, as de livreiro e editor de suas próprias obras, bem como viabilizar a impressão de nada menos do que 20.000 exemplares da continuação da história de *Martín Fierro*, *La vuelta del Martín Fierro*.

ser ignorada, pois aparece como prova de que a literatura permanecia nas mãos de um grupo seleta, oriunda de um mesmo local:

(...) dos cosas que veremos repetidas en otros libros de la llamada "literatura gauchesca" y, con más amplitud, en muchos otros referidos a las costumbres y a las producciones culturales del campo americano: (1) la aparición de un instrumental que aspira a ser realista, probo y científico, cuya sola existencia denota la distancia que existe entre el investigador y el objeto observado, entre dos diferentes mundos a los cuales pertenecen, respectivamente, y que aún siguen siendo los de la civilización y la barbarie, aunque ya no sea ésta la palabra que se usa para describir a los rurales; (2) la complementaria comprobación de que el estudio se refiere a una especie que ya está en vías de extinción, a la manera de las investigaciones antropológicas.¹⁴⁶

Do mesmo modo, não só estes escritores da literatura gauchesca agiam como antropólogos distantes do mundo que analisavam, mas também suas pretensões eram declaradamente conservadoras e moralizantes, como se pode depreender pela leitura do prefácio de *La vuelta del Martín Fierro*.

Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma general, aunque sea incorrecta (...). Ojalá hubiera un libro que gozara del dichoso privilegio de circular incesantemente de mano en mano, (...) pero: Enseñando que el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar; enalteciendo las virtudes morales que nacen de la ley natural y que sirven de base a todas las virtudes sociales (...); afirmando en los ciudadanos el amor a la libertad, sin apartarse del respeto que es debido a los superiores y magistrados; enseñando a los hombres con escasas nociones morales, que deben ser humanos y clementes; enemigos de la holgazanería y del vicio; conformes con los cambios de fortuna; tolerantes, justos y prudentes siempre.¹⁴⁷

Em muitos pontos este discurso assemelha-se àquele encontrado na literatura xenofóbica e racista da *Generación del 80*. Enquanto nas obras de Cambaceres, Cané e Mejía os imigrantes, negros e indígenas são vistos como preguiçosos e pouco afeitos ao trabalho, tendo como uma de suas poucas virtudes o apassivamento frente às questões políticas, a população para a qual se destina a

¹⁴⁶ RAMA, 1998,p.71

¹⁴⁷ HERNÁNDEZ, 1879.documento eletrônico.

obra de Hernández é *quase primitiva e possui escassas noções morais*. Este público é também estimulado a amar a liberdade...desde que trabalhe para atingir o bem-estar, respeite os superiores e seja sempre tolerante e sem vícios.

O tom moralizante do prefácio de *La vuelta del Martín Fierro* demonstra que seu autor tinha consciência de que seu público estava predominantemente nas classes mais baixas e na zona rural de Buenos Aires, e atesta a função ideologizante que a literatura possuía naquela sociedade até este momento. Contudo, diferentemente da *Generación del 80* e de seus gentlemen, os escritores da gauchesca não faziam da escrita uma atividade paralela, pelo contrário – tomemos como mero exemplo o poeta Hilario Ascasubi, precursor da literatura gauchesca, que desde os meados do século XIX havia se especializado em escrever poesias sob encomenda para políticos¹⁴⁸.

Muitos dos escritores da gauchesca mantinham sua subsistência devido ao sucesso da venda de seus textos, e haviam consolidado seu perfil profissional simultaneamente à produção de suas obras.

Probablemente todos los autores incluidos en la “Biblioteca Criolla” carecieron del entrenamiento y del dominio de los recursos expresivos que podía encontrarse en cualquiera de los escritores contemporáneos asimilados al círculo de la cultura letrada. Convocados, de pronto, a satisfacer la enorme demanda de lectura creada por las campañas de alfabetización y estimulados por la rápida expansión de la prensa periódica, muchos de estos autores debieron ser el producto directo de esas campañas y necesitaron, literalmente, improvisar el perfil de una profesión por encima de las penurias instrumentales, la confusión ideológica y los reclamos del instinto de supervivencia.¹⁴⁹

Adolfo Prieto ressalta um elemento essencial para o sucesso de vendas destes escritores: o suporte no qual produziam suas obras. Tanto através dos folhetins quanto inserida em publicações periódicas, a literatura gauchesca era mais acessível e atingia um público leitor mais amplo do que, por exemplo, as obras dos

¹⁴⁸ Em carta ao General J.J Urquiza, Ascasubi cobra por seus poemas; “*En suma, señor general, yo cumplí mis compromisos y los mandatos de V.E. entregando diez mil folletos de versos míos sin haber recibido hasta hoy más compensaciones (...)*”(ALBERDI ET AL, 1993,p 33-35)

¹⁴⁹ PRIETO, 2006,p.69.

poetas modernistas. Do mesmo modo, ainda que não consistisse em um representante da elite intelectual típica do século XIX, o escritor de folhetim era um indício das transformações que a indústria cultural e os meios massivos de comunicação operavam no século XX.

A literatura popular desenvolvia-se, com diferentes efeitos e respostas, no interior do espaço da cultura letrada - e a imprensa periódica, mesmo sendo considerada uma versão de segundo grau do sistema literário legitimado pela elite, crescia rapidamente. Servindo tanto como prática inicial aos novos leitores surgidos das campanhas de alfabetização quanto como terreno fértil a ser explorado por escritores que se profissionalizavam e buscavam na literatura sua fonte de renda, a imprensa transformava o campo letrado da capital argentina. Compreender estas movimentações do cenário portenho é crucial para situarmos as novelas de folhetim de Horacio Quiroga e nos permitirá realizar uma análise que não ignore as condições de produção destas narrativas. Agora, portanto, é chegado o momento em que devemos nos debruçar sobre o caso específico do escritor neste espaço de conflitos e ressignificações do campo literário.

3 O FAZER LITERÁRIO E O MERCADO EDITORIAL

REGALAMOS Á V.D.



á la presentación de esta
página

UN CUADRO

de METAL y CELULOIDE
que reproduce en diez
colores una obra de arte
premiada.

Estos cuadros se entregan personalmente, no se remiten por correo.
Los cuadros que se regalan son en número de 10.000. Se entregarán por lo tanto á las primeras diez mil personas que se presenten á retirarlos, en nuestro escritorio calle Maipú 81 y 83.

FREIXAS, URQUIJO Y Cia., Importadores del aceite "BAU"

© Biblioteca Nacional de España

3.1 Quiroga, un valor cotizabile en el mercado literario

Após termos apresentado a condição e as disputas no campo literário da capital argentina na virada do século XX, façamos um (não tão breve) parêntese para considerarmos um pequeno grupo de seis crônicas produzidas por Quiroga entre os anos 1906 e 1928 e que pertencem a diferentes momentos da trajetória do escritor profissional na Buenos Aires modernizada. São elas: *La novela y el público* (1906), *El impudor literario nacional* (1921), *La bolsa de valores literarios* (1924), *La oligarquía poética* (1925), *La profesión literaria* e *La crisis del cuento nacional* (1928)¹⁵⁰. A leitura destas crônicas permite identificar como se dá, ao longo de vinte anos, o amadurecimento e a consolidação da postura profissionalista de Quiroga frente às discussões entre a literatura como arte pura e a literatura como ofício.

“*La novela y el público*” foi publicada no jornal portenho La Nación em 19 de agosto de 1906, sob o pseudônimo de *Dolagoa* - um dos tantos utilizados pelo escritor. Neste texto, Quiroga demonstra uma inquietação semelhante àquela demonstrada em seu artigo de 1899, *Porque no sale más la Revista de Salto*¹⁵¹, no qual, munido da percepção de que o público leitor desejaria encontrar na literatura sobretudo diversão e entretenimento, argumenta em prol da necessidade das publicações literárias adaptarem-se ao seu entorno.

Sete anos depois do fim da revista e tendo abandonado o Uruguai definitivamente, Horacio Quiroga vivia em uma Argentina que identifica como “*nuestro país*”, e observa o cenário portenho:

En pos de la enunciación del viejo dilema: “¿no se lee porque no se escribe o no se escribe porque no se lee?” –la generalidad de los escritores halló defensivo optar por el segundo término. Indudablemente nada más halagador. En los países nuevos, sobre todo, esta resolución se ha adoptado irremisiblemente, llegando las protestas de los escritores incomprensidos a un alto grado de indignación colectiva. Nuestro país, por ejemplo. Es cosa muy dicha y oída que no se escribe porque no se lee. Pero, en verdad, ¿se ha escrito aquí una obra “puramente” artística que merezca un gran éxito? Es difícil creerlo. El público, como término medio forzado y natural, tiene una comprensión del arte perfectamente mediana. Se aburre lo indecible cuando no ve lo que ve el grupo de arriba, y su primera acción al concluir el libro, es propagar la voz de su consciencia fastidiada: “es bueno, pero aburrido.”¹⁵²

¹⁵⁰ Todos textos pertencem ao volume *Sobre literatura*, organizado pela Arca Editorial em 2008.

¹⁵¹ Mencionado no Capítulo Introdutório.

¹⁵² QUIROGA, 2008.p.28.

O que motiva Quiroga a escrever esta crônica é o romance *Stella*, de autoria de Emma de la Barra e que atingira o impressionante marco de nove edições esgotadas apenas ano de 1905. O uruguaio argumenta que o sucesso da obra era compreensível e se devia à presença de personagens nobres e simpáticos e a uma trama interessante. Esta simplicidade seria exatamente o que teria atraído o público e causado a revolta de tantos escritores incompreendidos. A falha principal, nesse caso, seria justamente tal sensação de superioridade que afastaria o escritor do público e impediria a comunicação entre eles.

Quiroga classifica como “infantil” o intelectual que não compreende as limitações do público, e dá razão a este último por não ler o que se escreve na Argentina de então. O público leitor, no fim das contas, tentaria enxergar na obra o que a elite enxerga, mas sendo-lhe impossível, acabaria por desistir da leitura do livro. A compreensão de Quiroga é a de que o público espera simplesmente uma boa trama com personagens cativantes, e o sucesso editorial estaria, desta forma, relacionado unicamente à existência de um bom argumento.

Prescindiendo de los versos, porque es vocación y costumbre no leer muchos, quedan la novela y el cuento. Paréceme que ninguna – o casi ninguna – de aquéllas ha cumplido el ideal de arte en una buena trama, que pide el público.(...) Nada importaría en verdad lo de adentro, con tal que el argumento fuera interesante. **Cualquier novela** tendría éxito – fueran sus caracteres los más difíciles – si se desarrollara en un argumento agarrador.¹⁵³

Caberia então aos escritores, elite intelectual do país, perceber as sutilezas e limitações do que seu público *pede* e, além disso, lhes caberia também ter sempre em vista que a maior parte dos leitores pertenceria a um estado de compreensão da arte *puramente mediano*, ou seja, impossibilitado de apreciar profundamente a obra literária. A conclusão da análise deste cenário seria, segundo o autor, um tanto óbvia :

El final de todo sería un poco perogrullesco: todos los ambientes son refractarios, por propia esencia, a la literatura sin fábula, y asequibles por lo

mismo a la novela entretenida aunque no entiendan gran cosa de lo realmente artístico que pueda haber en ellas.¹⁵⁴

Ao perdoar ao público sua incompreensão e insensibilidade artística, atribuindo a responsabilidade da distância existente entre escritor e leitor somente aos escritores, Quiroga demonstra ignorar um elemento fundamental desta conjuntura, que aparece de forma decisiva em seus textos futuros: a condição do mercado editorial. Esta relativa “ingenuidade” está relacionada com a época de produção deste texto (1906). Havia sido apenas um ano antes que Quiroga iniciara suas atividades de colaborador em revistas e jornais, e nos anos anteriores a 1905 suas experiências no campo jornalístico haviam sido predominantemente restritas à sua condição de poeta decadente.

Quiroga, obviamente, había ubicado sus primeras colaboraciones periodísticas (1897-1900) en las efímeras publicaciones de su Salto natal, como *La Reforma*, *Gil Blas*, *La Revista Social* y *La Revista del Salto*, de la que fue director. El período montevideano – que se extiende entre 1900 y 1903 – le acerca a su vez a *Revista Literaria*, *Rojo y Blanco*, *la Alborada* y *Revista Montevideo*, de modo que su iniciación en medios de mayor formato y profesionalismo, con los que podía establecer una relación de oferta y demanda reglada por la paga y la aceptación de los lectores, puede ser fechada efectivamente en 1905, con el comienzo de su colaboración en *Caras y Caretas*.¹⁵⁵

O perfil de poeta decadente, vale ressaltar, havia sido abandonado ao longo dos anos que separam as publicações modernistas uruguaias e o início de sua colaboração para os jornais argentinos. Este período, que pode ser identificado como os sete anos entre 1899 (fim da *Revista del Salto*) e 1906 (início das publicações em *Caras y Caretas*) daria, por si só, um capítulo à parte. Resumidamente, podemos elencar alguns fatos decisivos na trajetória do escritor e que podem auxiliar a compreender esta transição.

Em 1900 Quiroga empreende uma viagem a Paris cujo marcado fracasso é percebido pela discrepância entre seu próprio relato inicial e o testemunho de seus amigos após seu retorno. Em seu diário de viagem anotara, repleto de expectativas positivas, que

¹⁵⁴ Ibid, p.30.

¹⁵⁵ RIVERA, 1997p.1258-1259

(...) me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo notable, muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrimas de vidrio.¹⁵⁶

Porém ao longo dos meses seus recursos econômicos se esgotaram, o escritor passou fome e não conseguiu adaptar-se ao meio boêmio parisiense. O dândi que viajara em camarote especial retornou a Montevideu apenas quatro meses depois, com passagem de terceira classe e “*un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable*¹⁵⁷”.

A retomada de sua vida em Salto e das atividades literárias, contudo, teve pouca duração. Em 1902 Quiroga matou acidentalmente com um tiro de escopeta um de seus melhores amigos, o também escritor Federico Ferrando. Poucos dias após ser julgado e inocentado, Quiroga abandonou Salto e se mudou para a casa de sua irmã em Buenos Aires, onde passou a trabalhar como professor no Colégio Britânico. Dois anos mais tarde, o escritor transferiu-se para a região do Chaco argentino, em uma tentativa pioneira de cultivar algodão. Esta empreitada perdurou por quase dois anos (1904-1905) e causou um prejuízo de seis mil pesos, ocasionando um novo retorno a Buenos Aires¹⁵⁸. Os fracassos destes cinco anos, somados ao início de suas colaborações em publicações periódicas consistem nos elementos que provocaram a transição definitiva do escritor decadente para o escritor profissional, segundo o crítico uruguaio Pablo Rocca:

Pronto pudo advertir que en *Caras y Caretas* (...) había hallado el camino justo para su verdadera vocación. Escribir para ella y luego para otras muchas publicaciones periódicas le hará aprender el dominio de una prosa austera y concentrada, que sólo la disciplina del espacio tasado podía enseñarle a cincelar. La hora del escritor modernista y decadente había concluido¹⁵⁹.

¹⁵⁶ QUIROGA, 2000.p.71

¹⁵⁷ DELGADO Y BRIGNOLE, apud GARCÍA, documento eletrônico.

¹⁵⁸ LAFFORGUE, 1997.

¹⁵⁹ ROCCA, 1994.p.06

Efetivamente, o ano de 1905 marca também o início de um dos períodos em que Quiroga colabora mais ativamente na imprensa, não apenas em *Caras y Caretas* mas também em diversas outras revistas e jornais, como veremos. Nos primeiros anos do século XX, enquanto a indústria editorial desenvolve-se na capital, um Quiroga de perfil explorador empreende diversas idas e vindas ao povoado de San Ignacio, na província de Misiones - até que, em 1906, San Ignacio deixa de ser mero destino de férias para se tornar morada definitiva do escritor com sua esposa e filhos. Jorge Lafforgue avalia o impacto deste período, que perdurou até o ano de 1916, na vida pessoal e na escritura quiroguiana:

Estos primeros siete años que Quiroga vive en Misiones son los de la maduración definitiva de su personalidad: ante una naturaleza avasallante y un contorno social pleno de desafíos, el escritor asume los grandes temas del hombre desde una realidad muy concreta, despojándose de todos los resabios decadentistas y acerando su escritura hasta lograr una prosa que recuerda los golpes del machete, directa y eficaz, veloz e intensa.¹⁶⁰

Quiroga retorna à capital argentina em 1917, após o suicídio de sua esposa, e voltará a viver na selva somente muitos anos depois, em 1931. Portanto, o período ao qual se referem as crônicas a seguir abarca os anos de maior convívio social do escritor com o meio literário. Exercendo a função de secretário no Consulado General del Uruguay em Buenos Aires, Quiroga instala em sua casa uma pequena oficina onde trabalha com mecânica e carpintaria. De colaborador iniciante em publicações periódicas em 1906 (data de publicação de *La novela y el público*), o Quiroga de 1917 é consagrado como um dos maiores contistas do continente pela publicação de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte (1917)*, sucesso de vendas no país, sendo considerado um mestre ao redor do qual se agrupavam diferentes artistas e jovens escritores. Relata Rivera:

En Buenos Aires, Quiroga reparte su tiempo con metódica sabiduría. Una parte la destina a su trabajo literario y periodístico, otra a la artesanía y otra a frecuentar los círculos literarios y artísticos, de los que en líneas generales – a pesar de su hurañía y de su carácter introvertido – tiende a no segregarse.¹⁶¹

¹⁶⁰ LAFFORGUE, 1997,p. 1242

¹⁶¹ RIVERA, 1997,p. 1267.

Comparada ao isolamento dos anos na selva, a vida na metrópole argentina naturalmente trazia uma maior proximidade não apenas com seus colegas de profissão, mas com todo o sistema literário e o mercado editorial de então. O impacto desta aproximação intensa com o campo literário pode ser dimensionado se analisarmos as palavras de próprio Quiroga em carta a José Maria Delgado, em 8/06/1917:

Dos años sin saber si una cosa que uno escribe gusta o no, no tienen nada de corto. Lo que me interesaba saber sobre todo es si se respiraba vida en eso; y uno que otro me decía dos palabras sobre estas historias, que a lo mejor llevaban meses ya de aparecidas cuando veía a alguien. De modo que aún después de ocho años de lidia, la menor impresión que se me comunica sobre eso, me hace un efecto inesperado: tan acostumbrado estoy a escribir para mí solo. Esto tiene sus desventajas; pero tiene en cambio esta ventaja colosal: que uno hace realmente lo que siente.¹⁶²

Não devemos confundir, contudo, o “fazer o que realmente se sente” com uma possível postura artepurista do escritor. Durante todos estes anos a principal fonte de renda de Horacio Quiroga originava-se da venda de seus textos, e o entendimento acerca da profissionalização de seu ofício não carregava nenhum matiz romântico, como podemos perceber pelo discurso desta crônica datada de 1921, *El impudor literário nacional*.

Este texto publicado na revista argentina *El Hogar* em 30 de dezembro, sob o pseudônimo de Aquilino, trata da suposta genialidade dos escritores argentinos, apregoada por suas editoras e verificada em todos os cartazes das livrarias portenhas. Em um momento histórico em que a palavra *literatura* passa a ser vinculada com o moderníssimo termo *propaganda*, Quiroga não ostenta mais nenhuma ilusão acerca do fazer literário:

Con el último novelista que usó de almohada los doscientos cincuenta volúmenes de su edición íntegra, murió también la tontería de sus descendentes. Un libro es un producto en venta, ¿si o no? ¿Aspira su autor a vivir, cueste lo que cueste, de su literatura, o escribe solamente por escribir? Es un libro un artículo comercial, una mercancía a colocar, o no es nada. Es una mercancía, claro está, expuesta en los escaparates y en los quioscos, para la cual usted solicita comprador. ¿Entendido?¹⁶³

A preocupação agora não é a necessidade de os escritores descerem ao nível da massa para que possam ser compreendidos e assim, obtenham garantia de

¹⁶² QUIROGA, apud LAFFORGUE, 1997, p. 1243.

¹⁶³ QUIROGA, 2008, p. 50.

sucesso. Em uma sociedade na qual o livro consolidou-se como bem de consumo, Quiroga estimula com ironia a utilização de quaisquer ferramentas para que o escritor assegure suas vendas e seu consequente sustento financeiro.

Y un libro, amigo mío, que debe darle a usted para vivir, pues de otro modo no es negocio, es apenas una esponja, un jabón o un cepillo de dientes. (...) Y como usted ha elegido el oficio de escritor para vivir de él, y no para que él lo mate, anuncie e insista en los carteles sucesivos: “El famoso novelista...Del genial escritor...Contrato monstruo”...¹⁶⁴

O sarcasmo verificado nestes trechos encobre uma realidade incômoda, à qual já fizemos referência: a necessidade de viver da venda de suas obras era sentida pelo próprio Quiroga desde o início de sua trajetória em Buenos Aires. Assim, Quiroga critica uma condição da qual nunca conseguiu escapar, em toda sua vida. Esta aparente ambigüidade verificada nos escritores do período é entendida por estudiosos como Beatriz Sarlo como sendo fruto de uma articulação moderna do campo cultural. A questão do mercado de bens culturais relativa a esta época estaria, desta forma, unida à emergência de um público cuja relação com os textos e escritores é estabelecida de maneira mediada, através da venda do livro ou da revista.

Al mismo tiempo, el desarrollo de un mercado, su emergencia como instancia de consagración, la producción comercial para él, la aparición de las figuras típicas de este medio (editores, librerías, críticos) se relacionan estrechamente con las dimensiones del público lector potencial. Por lo demás, en las primeras etapas de este proceso los escritores viven como problema su relación con el público, el mercado y el éxito: la ambigüedad, cuando no posiciones abiertamente contradictorias, suelen caracterizar estos períodos de transición¹⁶⁵.

A problemática da relação do escritor com o mercado perpetua-se, e três anos após a publicação de *El impudor literário nacional*, um Quiroga ainda mais ácido transparece em *La bolsa de valores literários*, crônica publicada também em *El Hogar*, em 4/01/1924.

¹⁶⁴ Ibid,p. 51.

¹⁶⁵ SARLO e ALTAMIRANO, 1997, p.179.

Impelido pela crescente demanda tanto das editoras, revistas e jornais quanto pelas necessidades dos escritores, que devem trabalhar sob a lei da oferta e da procura, Quiroga brinca com o que seria uma alternativa para escapar das relações *fatalmente econômicas* que estariam criando um ambiente prejudicial para as atividades artísticas. Trata-se da criação de uma “Bolsa de Valores Literários”, que possuiria o objetivo de facilitar a venda das obras.

(...)La Bolsa es el único mercado literario. Ella exclusivamente cotiza los artículos poéticos y prosaicos de ingenio nacional, y a ella deben acudir los editores y directores para adquirir los derechos de publicación e inserción. (...) Saltan a la vista las incalculables ventajas de ese sistema. No habrá ya colaboradores altivos ni directores bonachones. Las redacciones quedarán desiertas, y los hombres de letras no se verán forzados a sonreír sino cuando mediten temas humorísticos. Cada autor apreciará, el día de la cotización, el valor exacto de su trabajo; y esto le proporcionará goces inefables.¹⁶⁶

O discurso zombeteiro que norteia o funcionamento desta Bolsa permite apreender um outro ponto de conflito: a relação dos escritores com os diretores e editores.

Bien sabido es cuan duras y escabrosas, cuan lentas, difíciles y reticentes se tornan las relaciones entre los directores de revistas y los hombres de letras, apenas se toca el tema de *retribución*, como se estila en algunos órganos, o simplemente *pago*, como se estila en otros. Ambas palabras expresan lo mismo, por decoroso y halagador que sea para los artistas el matiz que las distingue. Hay escritores de genio vivo, fantasía exagerada y orgullo manifiesto desde el instante de pisar la dirección. A éstos se les retribuye su trabajo. Hay otros, más tranquilos, de morar y hablar saludables, que tienden sus poemas como quien ofrece una mercancía. A éstos se les paga. Y como a aquéllos, bien o mal, según desde el punto de vista que se mire¹⁶⁷

Entre outras razões de ser, os conflitos criados nas relações entre os escritores e os diretores vinculam-se com a diversificação das funções que os escritores profissionais deviam cumprir nos jornais e revistas na época. Uma vez que era bastante frequente a imbricação das tarefas do escritor profissional com as do jornalista profissional, o crescimento da imprensa provocava a necessidade de uma

¹⁶⁶ QUIROGA, 2008,p.63.

¹⁶⁷ QUIROGA, 2008,p. 62

dedicação cada vez mais intensa, o que acabava por se mostrar um problema, como demonstra Alejandra Laera:

El trabajo en un periódico totalmente ajeno implica una situación de dependencia que, así como abre las puertas a la autonomía respecto del cargo oficial, tiende a volver a cerrarlas en el marco, ya no del Estado, sino del mercado. En ese punto, emerge otro de los grandes conflictos que atraviesan la relación entre el perfil periodístico y el perfil literario del escritor: el antagonismo entre el móvil artístico y la mercantilización¹⁶⁸

Em um cenário como este em que, além da dependência financeira, era preciso contar com a boa vontade dos editores e diretores das publicações para que se conquistasse um espaço no meio literário, múltiplas estratégias de sobrevivência eram criadas. Quiroga, por exemplo, colaborava com diferentes revistas e jornais, como *Caras y Caretas*, *La Nación*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *Mundo Argentino*, *El Hogar* e *Atlántida*. Além disso, sua participação não se dava apenas como contista, pois também desempenhava as funções de articulista, comentador ou mesmo, como é nosso foco neste estudo, escritor de novelas de folhetim. Esta multiplicidade de papéis, que demonstra a postura sobretudo profissionalista do escritor, inevitavelmente entrava em conflito com outras posturas acerca da literatura, conformando as diferentes disputas que permeavam o campo artístico e que são tratadas por Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo:

Es cierto: a comienzos de siglo varios escritores se ganan la vida como periodistas. Pero si este fenómeno no hubiera sido acompañado de un movimiento vasto de reflexión acerca de la propia actividad literaria, del surgimiento de nuevas formas de sociabilidad entre intelectuales, de la imposición de instancias de consagración y cooptación, de polémicas sobre la legitimidad cultural, no podría afirmarse que el cambio hubiera afectado tan profundamente como lo hizo las costumbres culturales de la Argentina¹⁶⁹.

Assim, se desde a virada do século XX cada vez mais se multiplicavam os escritores que viam na literatura seu trabalho e fonte de renda, por outro lado a década de vinte viria consolidar as disputas acerca da legitimidade cultural no país. Em 1921 o escritor argentino Jorge Luis Borges voltava para Buenos Aires, após uma temporada em Madrid, e trazia consigo as ideias vanguardistas do *ultraísmo*, movimento converteu o campo intelectual argentino definitivamente em cenário de ruptura. Negando a legalidade do campo intelectual existente, este rompimento

¹⁶⁸ LAERA, 2008,p.505.

¹⁶⁹ SARLO E ALTAMIRANO, 1997, p.171.

provocado pela vanguarda ia muito além da estética e afetava todo o conjunto de relações intelectuais, como as próprias instituições e as funções socialmente aceitas de seus membros. Novamente Sarlo:

El cambio ideológico-estético no se produce en un vacío social, sino que, por el contrario, encuentra en las formas sociales de la producción literaria sus condiciones de realización. Como momento revolucionario de la transformación de las relaciones intelectuales, la vanguardia propone no sólo cambios estéticos: también un concepto radical de libertad, el desprecio de las instituciones sociales y artísticas, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración. A la náusea que se experimenta frente al mercado de bienes culturales, corresponde la afirmación de una verdad que divide a los artistas y al público¹⁷⁰.

Este rechaço às formas vigentes de carreira e consagração literária vai ao encontro da postura profissionalista adotada por escritores como Quiroga, e os embates da nova geração com a anterior permeiam as páginas de revistas como a *Martín Fierro*. Lançada em 1924 pelo grupo formado por Borges e outros jovens escritores ultraístas, a revista menciona o contista uruguaio pouquíssimas vezes, e em todas é manifesto o objetivo de rebaixá-lo, como enfatiza Pablo Rocca.

(...) porque el martinfierrismo resiste a la obra quiroguiana desde su visión elitista de la vanguardia, enemiga de los que “*hacen dinero con el arte*” y de los que salen a competir en el espacio público para captar a los inmigrantes o los nealfabetos que son, en consecuencia, ajenos a toda noción “superior” de cultura”.¹⁷¹

Os martinfierristas também se incomodavam com a localização imprecisa de Quiroga no espaço cultural e literário da época. Quiroga era um dos melhores narradores do momento, um uruguaio que era visto pela vanguarda como um estrangeiro em Buenos Aires, e sua narrativa perpassava tanto o mundo até então inédito da selva missioneira quanto o fantástico. De acordo com Carlos Dámaso Martínez, a atitude que a vanguarda tem com Quiroga seria uma mistura de desconhecimento e intolerância irônica. Na mesma linha de Rocca, Martínez argumenta que

El rechazo o la subestimación que manifestaron por la obra del narrador rioplatense podría interpretarse como un clásico gesto de vanguardia: Quiroga tenía en ese momento el status de escritor consagrado, provenía

¹⁷⁰ Ibid, p.213.

¹⁷¹ ROCCA, 2007,p.36

del modernismo, era amigo de Lugones y gozaba del beneplácito de los boedistas. Pero lo que quizá verdaderamente los exasperaba era que Quiroga fuera un “escritor profesional”. Es decir, uno de los casos más representativos de ese particular proceso de profesionalización de la literatura que comienza en la Argentina a principios de siglo.¹⁷²

As respostas à postura marcadamente elitista da vanguarda não tardariam a aparecer. Anos antes do famoso texto de 1931 *Ante el Tribunal*¹⁷³, em que o escritor invoca sua juventude e se ressentido do desprezo da nova geração, Quiroga publica *La Oligarquía Poética*. Nesta crônica, escrita justamente durante o período de efervescência da vanguarda na Argentina e publicada em 27/02/1925 pela revista *El Hogar*, o escritor discorre acerca da transformação que sofre o binômio “virgem América” ao longo dos anos.

O argumento de Quiroga é que, se no passado a condição de virgindade do continente podia ser materializada em suas selvas e era então considerada uma virtude a ser exaltada pelos poetas, o passar do tempo havia provocado o gradual desprezo e esquecimento desta condição, que teria sido substituída por expressões como o “pensamento de América” ou a “consciência da América”. A mudança do binômio sugeriria, assim, a transformação de um elemento concreto (a selva como símbolo da virgindade) em um abstrato (pensamento/consciência), o que, para o autor, diria respeito não aos homens comuns, mas a uma casta superior - neste texto associada com a categoria dos poetas.

Parafraseando en mínima escala a France, cuando dijo, moviendo la cabeza, que la guerra era una cosa demasiado seria para confiarla a los militares, podríamos decir que la conciencia de todo un continente es también una cosa demasiado seria para ponerla en manos de los poetas. Cumple advertir aquí que al decir poetas no nos referimos a los individuos, sino a la casta; del mismo modo que ellos, al hablar de los hombres del llano, se refieren a la masa, la plebe, el montón.(...) Dentro de esa devoción a la patria, dichos poetas abominan de la masa, la plebe y el montón. La patria, según ellos, la encarna una casta: militar o universitaria, lo mismo da. El resto es la chusma.¹⁷⁴

Quiroga explicita a contradição daqueles poetas cuja devoção à pátria coexiste com o desprezo ao povo, em um texto no qual a insatisfação com as novas

¹⁷² MARTINEZ, 1997,p. 1293

¹⁷³ Publicado pela primeira vez em *El Hogar* em 11/09/1931. Disponível em *Sobre Literatura*(2008), pp.163-166.

¹⁷⁴ QUIROGA, 2008, p. 68-69.

tendências do campo literário acaba por realçar a condição de identificação que o contista possuía com as classes baixas não apenas da Argentina, mas do continente. Quiroga, ao fim e ao cabo, era um escritor das massas. A publicação de seus textos não em revistas literárias especializadas (como a *Martín Fierro*), mas em magazines e revistas ilustradas populares¹⁷⁵, também indica a posição que Quiroga ocupava no campo literário de então, e explica muitos dos embates entre o contista e a vanguarda .

Apenas três anos separam 1925 - ano em que, segundo Beatriz Sarlo¹⁷⁶, teria sido o ápice do prestígio do escritor na literatura argentina - do ano de 1928, data da publicação de *La profesión literaria*. Nesta crônica, publicada pela revista *El Hogar* em 6/01 e lembrada repetidamente pela crítica, Quiroga se detém a analisar as transformações pelas quais o ofício de escritor havia passado ao longo dos anos, não sem certa ironia:

Si en otros tiempos se tuvo por cierto que la proyección espectral del arte es la miseria, y que el crear belleza consume las entrañas como una llaga mortal, desde mediados del siglo pasado se tuvo también la certeza de que el anaké inherente a la poesía había por fin arrancado sus brazos de ella, y que el arte de escribir, el don de crear belleza con la pluma, constituye ya, felizmente, una noble, juiciosa y dorada profesión. De acuerdo con ese concepto moderno, la literatura ha pasado a ocupar para el público una audaz posición entre los oficios productores de riqueza¹⁷⁷.

A ironia reside no fato de que Quiroga nunca chegou a conhecer efetivamente esta *riqueza* proporcionada pela *dourada profissão* que é a de escritor, como ele mesmo atesta ao avaliar sua trajetória. O uruguaio contabiliza os poucos ganhos econômicos que a profissão havia lhe proporcionado e alcança amargas conclusões.

Yo comencé a escribir en 1901. En ese año *La Alborada* de Montevideo me pagó tres pesos por una colaboración. Desde ese instante, pues, he pretendido ganarme la vida escribiendo.(...) Desde entonces, y sin

¹⁷⁵ O baixo preço destas revistas, bem como sua pretensão de atingir um público mais amplo através da heterogeneidade de seu conteúdo tornava-as interessantes e acessíveis aos setores populares. Porém, por outro lado, justamente este caráter massivo era criticado pela elite, que vinculava os escritores colaboradores destes meios a uma literatura “menor”. Este tópico será desenvolvido no próximo subcapítulo, que trata exclusivamente das revistas ilustradas e do público leitor na capital Argentina do 900.

¹⁷⁶ SARLO, 1997,p.233.

¹⁷⁷ QUIROGA, 2008, p.105-106

discontinuidad, he sido un valor cotizabile en el mercado literario, con las alzas y bajas que todos conocemos perfectamente. 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 y de quien es presumible creer que ha nacido para escribir, por constituir el arte literario su notoria actividad mental – quiere decir entonces que si yo debiera haberme ganado la vida exclusivamente con aquella, habría muerto a los siete días de iniciarme en mi vocación, con las entrañas roídas. El arte es, pues, un don del cielo; pero su profesión no lo es.¹⁷⁸

Este interesse por explicitar a influência que o mercado literário exerce sobre o ofício de escritor perpassava tanto os textos de Quiroga quanto suas atividades no cenário intelectual de Buenos Aires. A luta para que os escritores obtivessem retribuições justas, bem como a defesa pioneira dos direitos do trabalhador intelectual, além de perpassar diversos textos da época, motivara Quiroga, juntamente com Leopoldo Lugones, na criação da Sociedad Argentina de los Escritores no mesmo ano de 1928¹⁷⁹.

O discurso de *La profesión literária* apresenta um tom latente de despedida ou encerramento das atividades literárias, que deve ser compreendido levando-se em consideração a condição cada vez menos valorizada do contista no mercado literário à medida em que se aproxima o fim da década de vinte. A reação do contista frente ao progressivo desinteresse das revistas por seus textos também pode ser verificada através do relato de Ezequiel Martínez Estrada, a quem Quiroga foi apresentado também no ano de 1928 e com quem estabeleceu uma relação de amizade que haveria de perdurar até os anos finais da carreira e da vida do escritor. Estrada testemunha que o Quiroga desta época

Exigía lo que creía merecer, y dejó de publicar en un diario cuando halló excesivamente baja la tarifa de sus trabajos. Finalmente renunció a la miserable regalía de sus escritos, que le habían reportado – me dijo -, un promedio de treinta pesos mensuales a lo largo de treinta y cinco años de producción – ¡y de qué clase!. Las revistas le rechazaban sus artículos, y las editoriales rehusaban sus obras, que no se vendían; “Babel” las editaba en tiradas de quinientos ejemplares, que dormían años y años en los estantes. Se les regateaba el precio de sus cuentos, que con el descenso

178 Ibid,p. 109

179 Como referido no capítulo anterior.

del nivel de todos los valores de cultura, iban desvalorizándose en el mercado de abasto de las letras¹⁸⁰

Não são apenas preocupações de caráter econômico que ocupam Quiroga neste período. Ao mesmo tempo em que adverte que talvez o mercado estivesse saturado de suas produções, o escritor percebera o impacto de um gênero literário que começara a ser imposto por diretores de revistas e páginas literárias desde alguns anos antes: as novelas. Este é o tema de *La crisis del cuento nacional*, último texto que trazemos para compor o diálogo entre os diferentes momentos de Quiroga como escritor profissional.

Publicada no jornal *La Nación* em 11 de março de 1928, esta crônica apresenta uma análise desde o ponto de vista estético sobre as diferenças existentes entre a tessitura de um conto e de uma novela. Avalizado por uma experiência literária de três décadas, Quiroga define as condições básicas de um contista e de um novelista, sem esconder seu maior entusiasmo pela narrativa breve:

El cuentista nace y se hace. Son innatas en él la energía y la brevedad de expresión; y adquiere con el transcurso del tiempo la habilidad para sacar el mayor partido posible de ella, en la composición de sus cuentos. (...) El cuentista tiene la capacidad de sugerir más que lo que dice. El novelista, para un efecto igual, requiere mucho más espacio. Si no es de todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para la del novelista, nada mejor puede hallarse.¹⁸¹

O cerne desta crônica, entretanto, reside na crítica que Quiroga realiza às novas demandas do mercado, que acabam por provocar a multiplicação de escritores de novelas cuja habilidade é questionada pelo contista.

Desde algunos años atrás las publicaciones diarias y periódicas solicitan con empeño altamente honroso, novelas breves. No cuentos: novelas breves. La razón de esta exigencia debe verse, no en el alto concepto que del género tengan las publicaciones, sino en la decorativa ostentación de arte que se consigue ofreciendo dos, tres y cuatro novelas – la palabra tiene gran prestigio – en un solo ejemplar. Pero la novela breve, desiderátum del arte narrativo, cuando logra aunar la intensidad del cuento, el “acabado” de la novela larga, es una cosa extremadamente difícil. Lograrlo una vez por año, o una sola vez en la vida, colma ya con creces las aspiraciones de un honrado autor. Y no es posible entonces que semana tras semana podamos gozar de quince o veinte novelas breves que merezcan nombres de tales, fuera del título. (...) En un cuento diluido, como en un perfume muy licuado,

¹⁸⁰ ESTRADA, 1995, p. 55.

¹⁸¹ QUIROGA, 2008, p.111-112.

no se percibe ya la intensidad esencial que constituían su virtud y su encanto.¹⁸².

A insatisfação demonstrada por Quiroga com o mercado literário portenho nesta crônica intensifica-se cada vez mais nos textos produzidos entre os anos de 1924 e 1930, coincidindo não apenas com o crescente desprezo que as revistas demonstram por seu trabalho, mas também ocorrendo juntamente com a popularização alcançada pelo gênero novela, cuja aceitação gradual crescia de forma acelerada. Jorge Rivera recupera o surgimento do que chama de *novo produto*:

Entre 1915 y 1924 el mercado de quioscos de la Argentina asiste a la aparición y desarrollo de un nuevo producto, que refleja en cierto modo las demandas y características del nuevo público urbano. Se trata, fundamentalmente, de folletos de 24 a 28 páginas (formato preferencial de 14x22 centímetros), que aparecen semanalmente y se venden a un precio que oscila entre los 0,10 y los 0,20 centavos. El material publicado es esencialmente narrativo, y la experiencia (...) desencadena una línea de derivaciones competitivas¹⁸³.

O início deste processo pertenceu a uma época em que, como referimos, Horacio Quiroga estava no ápice de seu prestígio e no coração do mercado de bens culturais, e portanto não lhe afetava de forma preocupante – em realidade, o escritor chegou a colaborar em 1918 com esta nova forma através da publicação não de uma novela, mas do conto *Un peón*. Contudo, nos anos que se seguem, a própria expressão “novela” demonstra ser cada vez mais rentável desde o ponto de vista do mercado e, como explica Emír Rodríguez Monegal¹⁸⁴, até 1941 se assistiria o verdadeiro *boom* deste formato.

Em edições semanais, quinzenais ou mensais, inúmeras publicações periódicas que continham uma única novela apareciam na Argentina, tais como *La novela semanal* (1917), *La novela para todos* (1918), *La novela de hoy* (1918), *La novela del día* (1918), *La novela cordobesa* (1919), *La novela elegante* (1919), *La novela nacional* (1920), *Novela de la juventud* (1920), *La novela universitaria* (1921),

¹⁸² Ibid, p.112-113.

¹⁸³ RIVERA, 1997, p. 1268

¹⁸⁴ MONEGAL, 1968,

La novela femenina (1921), *La novela de bolsillo* (1921), *La novela argentina* (1921), *La novela porteña* (1922), *Mi novela* (1924), *La mejor novela* (1928), *La novela popular* (1938), *Nuestra novela* (1941). Ressaltamos, por outro lado, que durante este mesmo extenso período de vinte e quatro anos foi publicada apenas uma única coleção dedicada à difusão específica de contos: *El cuento ilustrado* (1918), dirigida justamente por Horacio Quiroga.

Ao analisar o que havia motivado Quiroga a escrever textos como *La crisis del cuento ilustrado* e *La profesión literaria*, Monegal percebe antes de tudo a motivação econômica do escritor, que temia por seu futuro:

Es importante subrayarlo: Quiroga vivía en buena parte de su pluma. El triunfo de una nueva promoción literaria cuyos gustos iban a contrapelo de su arte y cuya prédica iba ganando terreno día a día, era algo más que un motivo de escozor literario. Era una seria amenaza. Porque si su público llegase a cambiar y orientarse hacia otros autores, Quiroga podría encontrar afectado su precarísimo equilibrio económico. De ahí que al cabo se produzca en él una reacción polémica. De joven supo pasar en silencio muchos ataques a sus libros (...) Pero ahora se trata de otra cosa. Él depende de la existencia de un mercado para sus cuentos y está obligado a defender su posición¹⁸⁵.

A profunda dependência que Quiroga mantém do mercado (e que é percebida por Monegal), também permeia, ainda que de forma muitas vezes indireta, as constantes queixas que o contista apresenta nas crônicas anteriormente mencionadas: A comparação amarga de um livro a um mero negócio; a importância de que o escritor descesse ao nível do público para que pudesse ser lido; a ironia ao sugerir a criação de uma Bolsa de Valores Literários; a incômoda reação frente à ascensão da vanguarda; e finalmente, em 1928, o molesto reconhecimento de que teria morrido de fome acaso dependesse da venda de seus textos. Estes excertos, por si só, já permitiriam deduzir a necessidade econômica que subjaz a toda trajetória de Quiroga, contudo trazemos ainda algumas cartas que podem demonstrar as transformações pelas quais passou o escritor ao longo de sua vida profissional, especialmente no que tange à questão do dinheiro e seu trabalho como escritor.

¹⁸⁵ MONEGAL, 1968,p. 222-223.

3.2 “La mano derecha limpia de escribir y la izquierda sucia de tierra y cal”

A correspondência pessoal de um escritor pode tanto confirmar a imagem que construímos acerca do mesmo quanto distorcê-la expressivamente. Quiroga manteve profícua troca de cartas com familiares e amigos ao longo de praticamente toda sua vida, onde revelou traços de sua personalidade inimagináveis de deduzir pela mera leitura de sua obra. Dotado de um senso de humor ácido concomitante a uma grande amabilidade com seus amigos, o Quiroga que transparece nestas cartas é um homem que possui uma grande preocupação: a falta de dinheiro.

José María Fernández Saldaña era primo e amigo de Quiroga, e lhe acompanhava desde a época da fundação da *Revista del Salto* (1899). É nas cartas a Saldaña que podemos testemunhar a ascensão econômica do período de 1904 a 1911, período no qual Quiroga apenas começava sua experiência na região do Chaco argentino, mais entusiasmado com a criação de porcos do que com a criação literária:

Hace 8 días que estoy aquí de nuevo, en pleno hervor de mercantilismo, cosa que al fin me va agarrando. Tengo nuevos y vastos proyectos, no de culturas intensivas sino de criar sanos y proficuos chanchos, hacer muebles a pedido, algo de alfalfa, mi porción de ganadería etc. Como ves, nada de literatura colonial, antes bien el pequeño y vil comercio.¹⁸⁶

Podemos perceber na necessidade de Quiroga em explicitar que está dedicando-se ao *pequeno e vil* comércio uma certa consciência de que aquele não seria, de fato, o lugar ao qual pertencia. A escolha destas palavras e a menção à literatura logo após comentar sobre a criação de animais e as atividades rurais, demonstra que Quiroga sabia e se antecipava ao que se passaria na mente de Saldaña ao ler os projetos de um jovem que, nesta época, já era o autor de vinte e cinco contos.

Depois de dois anos e de um imenso fracasso econômico na tentativa de plantar algodão, encontramos um Quiroga que retorna a Buenos Aires e se converte

¹⁸⁶

QUIROGA, 1939. p. 87. Data de 5/12/1904.

em assíduo colaborador de *Caras y Caretas*, dedicando-se a escrever literalmente qualquer coisa que lhe seja pedida. As cartas a seguir datam dos anos de 1906 e 1907:

1)Por aquí voy mejorando visiblemente. Fuera del mayor conocimiento que la gente tiene de mí – han dado en elogiarme de lo lindo – resulta que en *Caras y Caretas*, fuera de los cuentos que les agradan mucho, me han pedido *notas* para ser ilustradas con fotografías. Ya apareció “El hipnotismo al alcance de todos” y en el próximo número saldrá “La esgrima criolla”. Por cada una de estas notas me dan \$30, y \$20 por cada cuento. Como podrá aparecer uno de cada uno por mes, son \$50 útiles. – Ítem: Un Ricardo Rojas, poeta y amigo, me ofreció colaboración en “La Nación” 40 centavos línea. Se trata de una serie de artículos con seudónimo que hay siempre en la primera página. Tienen un grupo de 15 escritores para tales artículos diarios. Aunque al principio no me publiquen sino uno por mes, la cosa es buena. De modo que cuando veas un artículo firma “Delagoa”, acuérdate del viejo Aquilino.¹⁸⁷

2)Por otro lado, en *Caras y Caretas* me han hablado efusivamente, pidiéndome mucho más frecuente colaboración. El 3 llevé un cuento, ayer otro, y me he comprometido en otro para el Lunes próximo. A más, pidenme notas para ilustración callejera, tipo *Hipnotismo*, *Curiosidades del Zoo*, etc. En este mes les sacaré 60 u 80 pesos, y espero que no baje de 40 todos los meses, lo que es bien.¹⁸⁸

Nestas cartas não encontramos nenhum comentário a respeito da qualidade dos textos, nenhuma postura crítica seja quanto ao seu conteúdo ou sua forma. O que importa, como é notório, é o valor que será pago por cada linha ou por cada texto. É basilar concentrarmos nossa atenção na data em que estas cartas foram escritas, especialmente porque as novelas de folhetim começarão a ser escritas apenas um ano depois, em 1908. Neste sentido e após a leitura destes trechos, a incursão de Quiroga em um gênero com o qual não era familiarizado começa a se esclarecer intensamente. Quatro anos após esta disposição para produzir todo e qualquer tipo de texto que fosse pago, Quiroga afirma textualmente que é capaz de sobreviver da escrita. Em 15 de novembro escreve a Saldaña: “*Mi mujer espera chico en estos días. Vivo exclusivamente de la pluma, y C. y C. me paga ahora \$40 por página.*”¹⁸⁹. Visivelmente se trata de uma conquista muito importante para o escritor, uma vez que a mesma informação já havia sido dada em carta anterior, de

¹⁸⁷ QUIROGA, 1939. p.113. Data de 15/06/1906.

¹⁸⁸ QUIROGA, 1939.P.124. Data de 07/05/1907.

¹⁸⁹ QUIROGA, 1939. P. 140. 15/11/1911

16 de março do mesmo ano de 1911 – observemos que aqui a importância econômica dos folhetins está explícita:

Vamos bien por aquí, aunque un tanto pobres. Vivo de lo que escribo. C.yC. me pagan \$40 por página, y endilgo 3 páginas más o menos por mes. Total: \$120 mensuales. Con esto vivo bien. Agregá además \$400 de folletines por año, y la cosa marcha.¹⁹⁰

A colaboração de Quiroga com as revistas literárias será cada vez mais frequente, e seus contos paulatinamente vão sendo valorizados pela crítica. Lembremos uma vez mais que, ainda que sua consagração como escritor tenha se dado em 1917 com a publicação da obra *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, contos hoje clássicos como *El almohadón de pluma* (1907), *La insolación* (1908) e *La gallina degollada* (1909) haviam sido escritos e publicados antes, no período que corresponde ao de intensa produção dos mais variados gêneros textuais.

A condição de escritor profissional dotado de inquietações sobretudo econômicas não é apenas uma dedução possível que podemos realizar, mas sim uma declaração verificável através da leitura de suas cartas. É em uma correspondência destinada a Ezequiel Martínez Estrada que, com toda a autoridade que as décadas de ofício lhe proporcionaram, Quiroga reconhece e assume suas motivações profissionais de maneira cristalina.

Valdrá la pena exponer algún día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 o 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descarga; quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que, escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma. Es cuestión entonces de palanca inicial o conmutador intercalado por allí: misterios vitales de la producción, que nunca se aclararán.¹⁹¹

No mesmo sentido, a correspondência estabelecida com Luis Pardo, chefe de redação de *Caras y Caretas* e responsável por intermediar a publicação dos textos de Quiroga na revista, é tão expressiva quanto a declaração à Estrada. A época das cartas que apresentamos a seguir (1910 e 1913) corresponde aos anos da primeira tentativa de viver na selva de Misiones, período ao qual já fizemos referência. E, se em 1911 um Quiroga entusiasmado declarava viver somente de sua pluma, após

¹⁹⁰ QUIROGA, 1939. p.142. Data de 16/03/1911.

¹⁹¹ ESTRADA, 1995,p. 55.

dois anos e com a chegada de dois filhos a pobreza novamente passou a ser realidade para o escritor.

1)Amigo Pardo: Va articulo 1 página. Además va este pedido: ¿Le es posible pagarme adelantado un folletín de cinco números que irá a principios de Enero? El asunto sería cierta venganza de una familia de tigres, uno de los cuales ha sido apresado, amaestrado y obligado a hacer piruetas en un circo, hasta que se escapa. Acechan y reducen a los (malfatores?), hasta que los pescan. Todo por el estilo del primer folletín que hice. Si le parece bien, hágame remitir el dinero. Y el relativo a este anticipo, si no lo toma mal¹⁹².

2)Amigo Pardo: Va historia largucha. Pídole buena intención para con ella, porque me place muy mucho como ha salido. Si así le place a Ud. También, dígnese mandarme su importe lo más pronto posible. Acuérdesese de su juez de paz de antaño, y piense que yo soy aquel buen hombre, y el cliente pobre además¹⁹³.

3)Respecto a goteras, no podré ir a ésa charla con nuestro amigo Lugones, a causa de una infinidad de aquellas que me hacían la vida muy dura (...) Así es que con los 200 pesos que hubiera empleado en el viaje a ésa, compré chapas coloridas y estoy acomodándolas como Dios quiere sobre el primitivo techo de tejas de madera (...). Es así que desde hace un año y medio no percibo directamente un centavo de lo que escribo. Entre pagaré del famoso Banco Industrial, y una pareja de ellos aquí, me llevaron todo. Recién ahora, con "El Solitario", tengo unos pesos para mí¹⁹⁴.

As cartas a Luis Pardo atestam a necessidade econômica premente de um escritor que solicita pagamento mesmo antes da entrega de suas obras, e que se justifica por não poder sequer viajar a Buenos Aires devido aos constantes gastos exigidos para a manutenção de sua casa. Esta visão de um Quiroga pobre e que escreve movido pelo pagamento de suas obras se complementa na leitura de três cartas escritas apenas dois anos antes de seu suicídio, nas quais avalia sua trajetória e sua então falta de entusiasmo para seguir o labor artístico. Nestas cartas a Martinez Estrada, que constantemente insistia para que Quiroga seguisse

¹⁹² QUIROGA, 1978, p. 20. Esta carta é datada de 28-22-1910. O folhetim de cinco números do qual ela trata é exatamente uma das seis novelas de folhetim que compõe nosso objeto de estudo, *El devorador de hombres*, que será analisada separadamente no capítulo a seguir.

¹⁹³ Ibid, p. 25. Data de 14/01/1913.

¹⁹⁴ Ibid, p.26. Data de 28/05/1913.

escrevendo, percebemos um homem ensombrecido, que após inúmeras frustrações decidiu concentrar sua energia em outros aspectos de sua existência:

1)Estas cosas de orden económico hacen un daño atroz. Si fuera yo solo, echaría todo al diablo y me iría vivir contra un árbol con un pedazo de pan. (...) El caso es que durante los diez años de mi viudez huí del matrimonio por incapacidad para sostener una familia, y por mi debilidad congénita para ganarme la vida. Cuando el consulado (\$470 m.n) me proveyó de medios, me casé. Y ahora vuelvo a los \$130 que ganaba en 1917, sin ganas, para desdoro, de recurrir a la pluma como antes. (...) Bien, amigo. La literatura no me ha dado nunca disgustos como éstos, por sentirme puro y confiado en medio de cualquier contraste o injusticia. Pero estas cuestiones económicas me ensucian, me empequeñecen a nivel de cual mal pagador. Éste es mi punto flaco, y el señor sabe lo que hace cuando condena a un hombre con familia a miseria eterna. Y basta conmigo. Ya ve que yo también necesito donde ahogar mis quebrantos.¹⁹⁵

2)Podría objetarle que por lo mismo que hay mucho que hacer - ¡y tanto! – no tengo tiempo de escribir. Lejos de abandonarme, estoy creando como bueno una linda parcela que huele a trabajo y alegría como jazmines. ¿Qué es eso de abandonar mi vida o mi ser interior porque no escribo, Estrada? Ya escribí mucho... Tal vez escriba aún, pero no por ceder a deber alguno sino por inclinación a beber en una u otra fuente. Me siento tan bien y digno escardando como contando. Yo estoy libre de todo prejuicio, créame. Y Ud. hermano menor tiene aún la punta de las alas trabadas por un deber intelectual, cualquiera que fuere. ¿No es así? Piense en esto para entenderme: yo le llevo fácilmente 15 o 17 años. ¿No cree que es y supone algo este hándicap, en la vida? Ud. está subiendo todavía, y arrastra las cadenas. Yo bajo ya, pero liviano de cuerpo.¹⁹⁶

Julio Payró, ensaísta e crítico de arte argentino, também foi um dos interlocutores de Quiroga, sobretudo em sua etapa madura. Assim como Estrada, Payró incita Quiroga a seguir escrevendo, também recebendo uma franca e decidida resposta sobre as novas prioridades do escritor:

También como Kipling, creo que el hombre de acción ocupa en mi ser un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fue política y turística. En mí, de pioner agrícola. Esto explica que, cumplida a mi modo de sentir mi actividad artística resucite muy briosa mi vocación agreste. Y sobre esto de la conclusión de mi jornada.: Ud sabe que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos como algunos de los que he escrito – 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No, es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi hábitat lo que se me ha impuesto al cultivo artístico – ay! Un poco artificial. Hemos dado – he dado – mucho y demasiado a la pastura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. Para mí, mi vida actual.¹⁹⁷

¹⁹⁵ QUIROGA, 2007. p.380. Datada de 26/09/1935.

¹⁹⁶ Ibid, p.416. Datada de 22/07/1936.

¹⁹⁷ Ibid, p.371. Data de 4/04/1936.

A decisão de não mais escrever, contudo, não significa que Quiroga houvesse deixado de se interessar pelo que estava acontecendo no meio literário de sua época. É curioso observarmos como um escritor que décadas antes havia se proposto a escrever textos de todo gênero movido pela necessidade econômica e que não ignorava de forma alguma as dinâmicas editoriais e a necessidade das revistas em ampliar cada vez mais seu público, seja tão crítico quanto ao que chama de “caráter mulhêril” das publicações da época. A Cesar Tiempo, escritor que formou parte do grupo de Boedo e que foi um dos responsáveis pela publicação de sua última antologia com contos inéditos, *Más Allá*(1935), um Quiroga ácido e crítico reclama da demora das revistas em se pronunciarem sobre sua obra:

Lo que creo pasa es que no interesa mi producción a su *Magazine*. Son cosas demasiados serias y sin efectismos. Igual pasará con *El Hogar*, si no me equivoco. Este, con *Atlántida*, *Caras y Caretas* y demás, están exclusivamente al servicio de la sociedad mujeril, y su literatura. Por suerte queda aún *La Prensa*, grave y constante para sus picaneadores como un buey. No hay que extrañarse por la tardanza en comentar *Más Allá*.¹⁹⁸

Em outra carta a Martínez Estrada, de 1935, verificamos que o mesmo adjetivo é usado para falar das revistas:

Crítica se hartó de mi colaboración con la tercera enviada, que no publicó y tuve que rescatar con dificultad. Pasé a *El Hogar*, que temo se harte también a la brevedad. Es digno de notar el carácter feminista – femenino mejor – de nuestras revistas.¹⁹⁹

Se percebermos que as cartas em que Quiroga reclama da falta de atenção da crítica (demora em comentar seu último livro, não publicação de seus textos) são contemporâneas àquelas em que afirma não querer mais escrever por haver designado outras prioridades para sua vida, podemos deduzir que a atitude do escritor teria sido uma resposta a um momento em que seu nome já começava a perder peso no campo artístico de Buenos Aires. Em uma carta de 1934 a Samuel Glusberg, jovem escritor que se referia a Horacio Quiroga como “pai”, o uruguaio também demonstrara esta clareza sobre não pertencer à “casta dos intelectuais”: “*Lo que pasa es que yo y los pocos que tenemos la mano derecha limpia de escribir y la izquierda sucia de tierra y cal, somos unos descastados.*”²⁰⁰ Uma triste consciência

¹⁹⁸ QUIROGA, 1970. p.43. Datada de 24/04/1935

¹⁹⁹ TARCUS, 2009.p 156. Datada de 24/04/1935

²⁰⁰ TARCUS, 2009.P.146. datada de 29/05/1934.

de que seu momento havia passado, já explícita de forma dolorosa anos antes no texto *Ante el Tribunal*(1931), mencionado anteriormente²⁰¹.

Estas cartas indicam ainda um elemento importante, devido à sua ausência – tratam da solicitação de pagamento por histórias longas, e não por contos. Na realidade, a única menção a um conto (*El solitario*) aparece de forma positiva, como um lucro obtido pelo escritor, e não como trabalho a ser pago futuramente. Além disso, como podemos depreender pela leitura das crônicas aqui apresentadas, a arte de escrever contos estimulava Quiroga muito mais do que a escritura de novelas, as quais dificilmente considerava possuidoras de qualidade. Portanto, considerando que as histórias longas aparecem antes de tudo como possibilidade de um pagamento mais razoável devido à sua maior extensão, temos aqui um dos fatores fundamentais que motivava sua escritura.

O segundo destes fatores, identificado pelo diálogo entre as crônicas e as cartas, trata do pioneirismo de Quiroga no âmbito das novelas de folhetim. Como vimos, as histórias por entregas tiveram seu auge em Buenos Aires a partir de 1918, estendendo-se até a década de quarenta. Enquanto isso, as novelas folhetinescas de Quiroga haviam sido escritas no período que compreende de 1908 a 1913, ou seja, anos antes que o gênero conquistasse a popularidade e o sucesso que viriam a caracterizá-lo mais tarde.

Elencamos em terceiro lugar o fato de que o período de escritura das novelas quiroguianas corresponde à sua vida na selva de Misiones, ou seja, antes de sua

²⁰¹ Dado o fato de que Quiroga em 1931 havia voltado definitivamente a viver em sua casa em Misiones, podemos conjecturar que talvez não tenha sido por acaso que as épocas durante as quais o escritor viveu Buenos Aires coincidem com o auge de sua valorização (início da década de vinte, como vimos) e com o período em que ele se tornou uma figura de referência para os demais escritores. O primeiro de seus livros que alcançara excelentes índices de vendas, afinal, é *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, que não possui nenhum conto inédito porém é lançado em 1917, um ano após Quiroga ter abandonado a selva. Até que ponto a proximidade física com o meio literário da capital interferiu na valorização do escritor? Talvez jamais saibamos. O que podemos verificar através de uma breve análise cronológica é que na segunda metade da década de vinte Quiroga já começara a diminuir sua produção contística. Seu romance *Pasado Amor*(1929), por exemplo, vendera apenas meia centena de exemplares.

consagração no meio literário de Buenos Aires. Como podemos depreender pela leitura de suas crônicas, Quiroga era tanto um atento observador do cenário intelectual da metrópole quanto crítico do fazer literário e das condições do mercado, e portanto não surpreende que jamais em vida o contista tivesse assumido a autoria destas obras. Ao mesmo tempo em que percebia o tipo de narrativa que agradaria a um maior público, tinha consciência de que a associação de seu nome ao formato novela de folhetim não lhe acrescentaria valor no campo literário daquele período.

Seu pioneirismo ao investir na escritura destas narrativas ainda traz à tona outra questão, que está alinhada com e diz respeito à revolução cultural empreendida por uma espécie de publicação que revoluciona o mercado literário: as revistas ilustradas.

3.2 A revista ilustrada e a democratização da cultura

A maneira pela qual a sociedade argentina passou a se relacionar com a literatura na virada do século XX sofreu transformações que estão relacionadas com o desenvolvimento econômico tanto da sociedade quanto do mercado, que emerge como instância de consagração ao escritor profissional. Neste ambiente, diferentes elementos se articulam na definição do perfil do moderno campo cultural: A grande crise de 1890 faz com que seja necessário que todos os membros da família, inclusive as crianças e mulheres, se somem à classe trabalhadora, e portanto as campanhas massivas de alfabetização (1884-1910) não conseguem mais do que prover uma educação formal breve e intermitente. Além de receberem uma educação formal precária, tanto argentinos dos setores populares quanto os milhares de imigrantes que chegavam ao porto de Buenos Aires na virada do século depararam-se com uma cidade onde a mobilidade social era extremamente restrita, e acabaram por formar as classes médias e baixas que permaneceram afastadas dos espaços de poder, dentre eles, dos espaços da cultura institucionalizada.

A combinação destes elementos faz com que a nova classe de leitores que surge na Argentina do século XX passe a receber interesse dos círculos dirigentes, porém somente à medida em que pode controlada, como podemos verificar pelas diferentes tendências da literatura oficial²⁰², que respondiam majoritariamente a esta intenção. No entanto, estas mulheres, crianças e homens dos setores populares constituíam um público amplo que, ainda que possuísse um domínio restrito do capital simbólico, estava potencialmente aberto a novas manifestações culturais e literárias, e não tardou a ser identificado pelo mercado editorial.

Partindo da premissa segundo a qual a operação de construção de sentido efetuada na leitura é um processo historicamente determinado, cujos modos e modelos sofrem variações de acordo com o tempo e espaço em que são processados, concordamos com o historiador Roger Chartier em que as formas também produzem sentido:

"Hagan lo que hagan, los autores no escriben libros. Los libros no están escritos. Son fabricados por escribas y otros artesanos, por mecánicos y otros ingenieros y por impresoras y otras máquinas." Este comentario puede introducir otra revisión. Contra la representación, elaborada por la misma literatura, según la cual el texto existe en si mismo, separado de toda materialidad, debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector.²⁰³

Desta forma, argumentamos que a democratização (e massificação) da cultura na Babel do Prata adquiriu seus contornos mais específicos justamente através da propagação das formas literárias que eram produzidas às margens da literatura oficial – neste caso, a da revista ilustrada. Estas revistas ganharam o público por apresentarem uma leitura leve, de entretenimento, sem grandes aspirações intelectuais – e exatamente por isso, encararam grande resistência por parte dos intelectuais mais prestigiados de então. Tal resistência, contudo, não vem apenas do desprezo da elite intelectual por uma literatura de massa, mas também é causada pelo afã modernizador e liberal que dominava a Buenos Aires do início do século XX, e que requeria um exército de mão de obra disponível e sobretudo

²⁰² Abordadas no capítulo dois.

²⁰³ CHARTIER, 1992, p.57.

controlado e disciplinado. Como vimos, desde aquelas obras pertencentes a *Generación del 80* até movimentos de matiz mais popular como foi o Regionalismo eram permeados de discursos xenofóbicos e de funções ideologizantes e/ou moralizadoras.

O impacto dos poderes da publicidade e do consumo que caracterizavam a capital argentina modernizada, juntamente com o crescimento da imprensa, agudizavam o cenário em questão e se fazia cada vez mais necessário “moralizar” as paixões do povo. Para tanto, o governo contava com o trabalho de aglutinadores sociais como padres, professores, pais de família e dirigentes políticos, que deveriam orientar seus esforços para crianças, jovens, mulheres e classes populares. Este esforço confrontava-se e competia com a força da imprensa periódica que, separada do Estado, estabelecia uma relação muito mais íntima com o mercado, desenvolvendo-se rapidamente e estimulando o surgimento de outros valores, baseados no individualismo. Segundo Eduardo Romano, os dirigentes liberais

(...) no previeron, en todo caso, que el crecimiento de la población escolar y la disminución del índice de analfabetismo, notorios en la segunda mitad del siglo XIX y en especial desde la década del 80, abrirían el consumo hacia folletos baratos o revistas, en particular ilustradas, y no hacia los libros, buscando un disfrute donde lo intelectual estaba mediado y condicionado por goces sensoriales.²⁰⁴

As manifestações literárias não eram mais exclusivas da classe dirigente, e portanto era impossível que o discurso dominante abarcasse toda a riqueza do processo cultural pelo qual a Argentina passava no século XX. A popularidade de mídias massivas tais como as revistas ilustradas evidencia o reconhecimento de um grande público leitor, que havia sido historicamente menosprezado e deixado às margens do discurso oficial dos letrados na Argentina. Neste ponto, lembramos as considerações de Ángel Rama acerca do discurso literário latino-americano: Rama argumenta que a coexistência de manifestações literárias diametralmente opostas em um mesmo momento da história diz respeito, em última instância, a uma questão identitária, porque

(...) a “fala” assumida pelo discurso literário num determinado texto serve para a estruturação artística deste mesmo texto, e, simultaneamente,

²⁰⁴ ROMANO, 2004,p.31.

funciona como elemento indiferenciado que nos remete a um **setor social** (e não a **toda** a sociedade), que através dela se identifica e se reconhece como uma comunidade orgânica.²⁰⁵

O que interessa, neste ponto, é justamente perceber que os setores sociais para os quais se dirigia o discurso das revistas ilustradas no século XX eram aqueles que apenas começavam a consolidar sua identidade nas zonas urbanas do novo continente. Ainda que Buenos Aires se caracterizasse por ser uma cidade marcadamente heterogênea devido à presença dos milhares de imigrantes, basta retrocedermos para uma época anterior e perceberemos que até meados do século XIX as vozes que compunham o campo literário da capital argentina haviam sido sempre pertencentes às elites econômicas ou culturais. O projeto da literatura de então, buscando inventar a cidadania, acabava necessariamente excluindo as muitas vozes que não se ajustavam ao projeto patriarcal e elitista dos setores dirigentes.

Los grupos excluidos del proyecto nacional durante el siglo XIX no pudieron formar parte de la construcción histórica de la memoria. Parafraseando a Mannoni, se podría decir que el letrado del siglo XIX al igual que el colonizador y que Próspero, no tuvo conciencia de la existencia del Otro. Es verdad, más que no tener conciencia del Otro, lo que los letrados hicieron fue ignorar al otro.²⁰⁶

O crítico Hugo Achúgar percebe que a exclusão do discurso do Outro nos processos históricos latino-americanos seria a continuação do afã colonizador em novas roupagens, um movimento intencional que possuiu um objetivo claro, a manutenção do projeto letrado hegemônico. Achúgar aborda o desprezo pela existência do Outro se referindo à maneira pela qual a voz primeiramente do indígena, e em seguida dos imigrantes, dos negros e das mulheres foi sendo silenciada em detrimento de um discurso hegemônico.

Benedict Anderson também aborda o tema da construção de um projeto de nação, ainda que sua atenção se volte para um passado mais distante, o da época colonial. Ao discorrer sobre a maneira como se consolidou a ideia de uma identidade nacional, Anderson percebe que a difusão da imprensa não teria sido um mero elemento coadjuvante, mas sim teria desempenhado um papel central:

²⁰⁵ RAMA, 2008, p. 119-120. Grifos nossos.

²⁰⁶ ACHUGAR, 1998, p.30

Ni el interés económico, ni el liberalismo o la Ilustración podrían haber creado por sí solos la clase o la forma de la comunidad imaginada que habrá de defenderse contra las depredaciones de los antiguo regímenes (...) ninguno de estos conceptos proveyó el marco de una nueva conciencia - la periferia de una imagen que apenas se distingue - por oposición a los objetos centrales de su agrado o aversión. Al realizar esta tarea específica, los funcionarios criollos peregrinos y los impresores criollos provinciales desempeñaron un papel histórico decisivo.²⁰⁷

Se na transição do século XVIII para o XIX os territórios que Anderson chama de “comunidades imaginadas” estavam apenas começando a surgir, após as lutas de independência é chegado o momento de organizar os espaços nacionais, e para tanto é preciso incluir todos os grupos sociais. Para tanto, era imprescindível que os “bárbaros” fossem civilizados, e no século XIX isto ocorrerá através de sua conversão em leitores, que deverão submeter sua oralidade ao peso e à lei da escritura. Ao tratar deste contexto histórico, Julio Ramos atualiza o pensamento de Anderson e identifica no jornalismo o dispositivo pedagógico fundamental para a assimilação do Outro na sociedade de uma forma submissa:

El periódico era un medio de incorporar al otro, un medio de racionalizar el trabajo.(...) Si el analfabetismo era un rasgo del “bárbaro”, ¿cómo incorporarlo al “público”, a la escritura? (...)Es decir, gracias a esos

²⁰⁷ ANDERSON,1993,p.101.Ao afirmar que a ideia de nação e nacionalismo são artefatos culturais, ou “comunidades imaginadas”, Anderson se propôs a demonstrar quais os fatores que, somados, teriam sido a força motriz da maioria das lutas pela independência na América Hispânica na passagem do século XVIII para o século XIX, caracterizadas principalmente por um sentimento crescente de nacionalismo. Entre estes fatores estariam a vastidão do território, a imensa variedade de solos e climas e a dificuldade da comunicação da era pré-industrial, que moldavam o caráter particular de cada província em um cenário de conflito no qual o número de mestiços com poder econômico e influência aumentava cada vez mais, e os criollos (americanos descendentes de espanhóis) almejavam ter representantes nos governos. Além disso, a Espanha possuía o monopólio do comércio com as colônias, que devido às políticas comerciais de Madri haviam se tornado zonas econômicas separadas e não podiam fazer negócios entre si. Assim, o nacionalismo teria sido desenvolvido, segundo Anderson, com o auxílio dos jornais da época. Originados como apêndices do mercado, teriam passado de simples informes comerciais para um veículo que noticiava casamentos, chegadas de navios e preços das mercadorias de uma colônia específica, uma vez que eram impossibilitados geograficamente de realizar um informe da América como um todo. Desta forma, criava-se com o passar do tempo uma *comunidade imaginada* que abarcava eventos sociais e acontecimentos econômicos e políticos específicos de uma determinada região.

intermediarios la escritura sería capaz de extender su dominio más allá del reducido mundo del público urbano.²⁰⁸

Como vimos em capítulos anteriores, este esforço pela incorporação do Outro não ocorre de forma isolada, mas obedece a políticas governamentais bastante específicas, como as tentativas de nacionalização compulsória dos imigrantes ou as campanhas de educação que, através da Lei 1.420, responsável pela ampliação da alfabetização, buscava em última instância, *civilizar e moralizar o povo*.

Por outro lado, a função da imprensa em um continente que se modernizava de maneira intensa se transforma conforme a urbanização acelerada e o rápido crescimento de setores vinculados à educação e ao jornalismo cria uma demanda por novos profissionais. Ainda que a maioria dos periódicos da época estivesse alinhada com as forças políticas dirigentes, abria-se espaço para o surgimento de publicações que não eram controladas rigidamente pelas esferas governamentais.

O domínio do campo letrado passa então a ser uma possibilidade de ascensão social, respeitabilidade pública e incorporação aos centros de poder, e à medida que novos grupos sociais passam a fazer parte deste cenário, profundas modificações começam a ocorrer.

Para tomar el restringido sector de los escritores, encontraron que podían ser *reporters* o vender artículos a los diarios, vender piezas a las compañías teatrales, desempeñarse como maestros pueblerinos o suburbanos, escribir letras para las músicas populares, abastecer los folletines o simplemente traducirlos (...). En el sector letrado académico, el ejercicio independiente de las profesiones llamadas aún "liberales", o la creación de institutos que proporcionaban títulos habilitantes (maestros, profesores de segunda enseñanza) instauraron un espacio más libre, menos directamente dependiente del Poder, para las funciones intelectuales.²⁰⁹

Rama pondera que, ainda que estas transformações tenham sido o berço do desenvolvimento de uma tendência que passou a buscar a inclusão das demandas dos estratos mais baixos da sociedade, por outro lado o espírito crítico dos novos letrados ambicionava também ser detentor de poder e merecedor de privilégios. A imprensa periódica, neste sentido, ao mesmo tempo em que difundia e divulgava novas ideias, era também um espaço material de formação intelectual que se

208 RAMOS, 1989,p. 94.

209 RAMA, 1998,p.63.

deparava com o conflito entre os interesses de uma elite letrada e os de um público leitor emergente e diversificado.

La apreciación de las empresas editoriales (diarios, periódicos, gacetas o revistas) como instrumentos de modernización cultural aúna diversas nociones: la idea de la escritura como emblema de progreso aparece ligada a los avances técnicos y tecnológicos de los productos impresos –es decir, a los avances del desarrollo capitalista– así como a la necesidad de la “masificación” de las prácticas de lectura destinadas a Constituir un “espacio público” moderno. Pero también es síntoma de una percepción del orden de lo empírico, que suele quedar implícita en esa valoración: el hecho perentorio de que la mayoría de las prácticas literarias (la poesía, la narrativa, las reseñas y comentarios o ensayos críticos) tienen lugar en esas páginas antes de pasar, en el mejor de los casos, al formato del libro.²¹⁰

Assim, o jornalismo e a imprensa periódica constituíam-se como espaços de disputa entre diferentes grupos sociais: instrumentos de socialização e democratização das práticas letradas para os novos leitores oriundos das camadas baixas, as publicações são defendidas por figuras como Faustino Sarmiento, cujas políticas de estímulo à educação popular eram na realidade ferramentas de conservação social. Simultaneamente, a escassa difusão dos livros em uma sociedade como a portenha, que nas últimas décadas do século XIX possuía uma indústria impressora capaz de prover diariamente milhares de cópias de obras, provocava uma profunda insatisfação nos escritores.

(...)era para las necesidades de la prensa periódica como se había constituido esa industria, y los nuevos contingentes de lectores parecían destinados para responder a los incentivos de la prensa periódica. Antes estas circunstancias, el libro no aparecía ya como relegado por la indiferencia de unos cuantos lectores en una sociedad básicamente iletrada. Era el gran marginado en una sociedad en la que el dominio de los códigos de lectura y escritura se volvía mayoritario.²¹¹

Os lamentos dos literatos nos novos periódicos do fim de século são uma constante, e tratam repetidamente de queixas sobre a crise pela qual estaria passando a literatura em uma sociedade cada vez mais regida pela produtividade e pela eficácia.

La “crisis” hasta cierto punto correspondía a una reorganización efectiva del campo intelectual, y a una redistribución de los poderes de diferentes discursos sobre el tejido de la comunicación social. Pero según hemos señalado antes, la “crisis” a la vez fue una retórica legitimadora de la

210 PAS,2010. p.24.

211 PRIETO, 2006,p.44.

emergencia de nuevos escritores en el interior de las transformaciones del campo intelectual.²¹²

A crise pela qual passa o campo intelectual da Argentina no fim do século XIX constitui o plano de fundo do palco onde se desenrola o espetáculo do surgimento de publicações como as revistas ilustradas, que pela primeira vez no país travarão um diálogo verdadeiramente horizontal com as camadas médias e baixas da sociedade.

3.3 *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*: “enciclopédias culturais da globalização do fim do século”

Ainda que a elite letrada tenha tentado impor de todas as maneiras suas concepções de arte e literatura, os novos setores da sociedade portenha introduziram práticas que não atendiam às regras estabelecidas e tampouco eram providas de prestígio simbólico, mas que contavam com a adesão do novo público. O mercado de espetáculos e entretenimentos populares crescia rapidamente, frente a um público que, por ser recém-incorporado à leitura, possuía modestos acervos do capital simbólico e da tradição literária.

A cultura positivista e conservadora da classe dirigente, com seus projetos moralizantes e ideologizantes que enxergavam nos setores populares um público a ser “civilizado”, não era capaz de competir com o surgimento das publicações que, mais sensíveis ao público de todos os setores sociais, percebia um espaço a ser ocupado por novas tendências, avançando assim sobre os limites impostos pela elite. As revistas ilustradas e sua temática plural na realidade atuavam em diferentes frentes, não se detendo ao âmbito artístico, mas participando ativamente dos diferentes debates que interessavam ao público leitor. Segundo Geraldine Rogers, este tipo de publicação

(...) representó un momento clave en la modernización de la cultura, en la medida en que formó parte del proceso de profesionalización de los escritores, y apoyó tendencias progresistas en el debate cultural

²¹² RAMOS, 1989,p. 104.

contemporáneo sobre temas como los usos del lenguaje, la censura en el teatro, la ley de divorcio y la cuestión pedagógica. Algunas de esas posiciones permiten ver la avidez de la revista por dirigirse sin restricciones a un público amplio, en el marco de una cultura que se modernizaba a medida que adoptaba un sesgo moderadamente anticlerical, algo más democrático y fuertemente mercantil ²¹³

Dentre as inúmeras revistas de tendências similares que surgem na Argentina na virada do século XX, destacamos primeiramente *Caras y Caretas*. Fundada por Eustaquio Pellicer e Bartolomé Mitre y Vedia (filho do ex-presidente Bartolomé Mitre), a revista teve seu primeiro número lançado em 08 de outubro de 1898, e foi o primeiro semanário ilustrado que atingiu em pouco tempo um sucesso nunca antes visto no mercado local de publicações periódicas. Dirigida pelo escritor José S. Álvarez - *Fray Mocho*-, o desenhista Manuel Mayol e também por Pellicer, a revista definia a si mesma como *Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidades*, e surgia em um momento histórico francamente propício ao êxito.

O número de publicações periódicas que circulavam na Argentina em 1882, mais de uma década antes do surgimento de *Caras y Caretas*, já era extremamente expressivo. Se este número é comparado aos índices populacionais da época, percebe-se que o índice de crescimento da imprensa superava o índice de crescimento demográfico no país, conferindo-lhe o terceiro lugar mundial na proporção de um jornal para cada 13.509 habitantes²¹⁴. Portanto, é importante perceber antes de tudo que o êxito da revista de *Fray Mocho* e Pellicer não fora um fenômeno singular, mas estava inserido em um panorama mais amplo, classificado por autores como Adolfo Prieto como *hipertrófico*, que diz respeito ao desenvolvimento total da imprensa periódica na Argentina do fim do século XIX e que está alinhado com o aumento dos índices de alfabetização do país – lembremos que a campanha nacional de alfabetização básica havia sido colocada em prática massivamente desde 1884 até 1910.

Caras y Caretas, desta forma, não foi a responsável solitária pela popularização da revista ilustrada, uma vez que o público leitor consumia desde

²¹³ ROGERS, 2008,p.36.

²¹⁴ PRIETO, 2006.Nesta escala, os Estados Unidos ocupavam o primeiro lugar, com um jornal para cada 7.000 habitantes, e a Suíça o segundo, com uma proporção de um para cada 8.000.

anos antes antes todo tipo de publicação periódica. O que torna o caso da revista um dos mais espetaculares de toda a história do jornalismo argentino, entretanto, talvez seja o rápido crescimento, verificado pelo aumento de suas tiragens. Tendo começado com modestos 15.000 exemplares em 1898, a revista em 1904 alcançou tiragens de 80.700 exemplares, e chegou, em 1910, a 110.700²¹⁵. Ou seja, em doze anos, sua tiragem havia se multiplicado mais de sete vezes. Ao analisar as possíveis razões de seu sucesso em um texto que marca o aniversário de um ano da publicação, os redatores de *Caras y Caretas* enfatizam o interesse da revista em oferecer um conteúdo que estabelecesse uma ligação íntima e direta com seu público:

El otro molde, el de la revista puramente literaria y puramente artística – miel con azúcar – no podía ser viable. Era preciso hermanar la actualidad que interesa, la verdad que atrae la atención, con la caricatura que esboza sonrisa. Pero todo el día, todo de la vida, a fin de que en nota seria o en el pellizco irónico, sintiera el público que iba alguna cosa suya, recién gozada o sufrida, y recién vista u oída. (...) Creamos un tipo de periódico como, después de maduro estudio de la psicología del lector portenho, creímos que ensamblaría mejor en su gusto. (...) poco arte por el arte – mucho arte por la vida. Eso ha sido el propósito constante y trajo el suceso²¹⁶.

Caras y Caretas identificava a si mesma como uma *magazine*, vinculando-se assim ao tipo de publicação periódica surgida na Europa na primeira metade do século XIX cujo caráter moderno de inovação consistia em conferir às imagens tanta importância quanto ao texto. Fosse através de ilustrações ou de fotografias, ia ao encontro das necessidades de uma sociedade que se modificava aceleradamente e acabava por ocupar uma situação privilegiada em relação ao jornal. Neste tipo de publicação,

(...) os textos e as imagens — instrumentos da publicidade — reproduziram as transformações da virada do século, captadas através de recursos literários e gráficos, devolvidas ao público numa terceira dimensão, magnificando artigos, produtos, profissionais, estabelecimentos e serviços. Nesse propósito, conjugaram-se literatura, arte e técnica, estreitando o convívio e descobrindo novas linguagens afins. O desenho gráfico foi uma delas. Logo, os experimentos técnicos aliados a novos recursos gráficos, a necessidade de transmitir a mensagem com rapidez — característica do periodismo em tempo de velocidade - e o hábil recurso de seduzir o público leitor, cativá-lo através da imagem, fizeram do ilustrador, fosse litógrafo,

²¹⁵ SZIR, 2009.

²¹⁶ CARAS Y CARETAS, 7/10/1899.p.19

caricaturista, desenhista, pintor ou fotógrafo, o profissional imprescindível das revistas do período.²¹⁷

A típica representante do gênero magazine no contexto argentino destacava-se pela qualidade do material gráfico que oferecia, com a utilização de seis cores na capa e nas páginas publicitárias principais. Além disso, o preço de \$0,20 em comparação com outras publicações ilustradas, que custavam entre \$1,50 e \$0,50, a tornava muito mais atrativa para o público das camadas médias e baixas, e a ampla variedade de seu conteúdo absorvia o interesse dos novos leitores. Sandra Szir especifica os diferenciais da revista:

La utilización de todos los recursos gráficos –numerosas caricaturas, la incorporación del color, los textos de ficción ilustrados, gran cantidad de fotografías de actualidad y una publicidad cada vez más abundante y más visual-, con la implementación de la última tecnología disponible –fotograbado de medio tono, linotipia y poderosas máquinas nuevas de impresión- hicieron del semanario una suerte de punto de partida de la revista moderna argentina²¹⁸.

Entretanto, ao mesmo tempo em que se verifica o empenho em oferecer uma publicação de alta qualidade a preços acessíveis para um leitor das camadas médias, o que demonstra uma preocupação com o público nunca antes verificada, basta continuarmos a leitura do mesmo editorial já citado para que se evidencie um ponto fundamental: os leitores da revista eram também consumidores. E o propósito de criar “*poco arte por el arte – mucho arte por la vida*” coexistia com outro: a venda de anúncios. Prossigamos com o editorial do aniversário de um ano:

La innovación de las actualidades europeas intercaladas en las páginas de avisos ha sido bien recibida por el público, que tiene ese interesante servicio de información más, y por los avisadores que ven así empleado su dinero con más eficacia, pues el anuncio se lee un 50% más que si esas páginas estuviesen como antes destinadas meramente a anunciar. Por nuestra parte, hemos salido ganando también con la mejora, porque la solicitud de avisos excede constantemente la cantidad de páginas que podemos destinarles, llenándose hasta los márgenes²¹⁹.

Era exatamente o fato de contar com uma grande quantidade de anúncios o que permitia que a revista tivesse o menor preço de venda em comparação a publicações similares. Esta condição, que por um lado possibilitava sua aquisição

²¹⁷ MARTINS, 2003, p.70.

²¹⁸ SZIR, 2009, p.81.

²¹⁹ CARAS Y CARETAS,07/10/1899. p.22

pelas camadas populares, por outro exigia, de maneira recíproca, que as políticas editoriais tivessem em mente o tipo de público com o qual seus textos deveriam dialogar. Além disso, o fato de ser publicada semanalmente, e não diariamente como a maioria dos jornais, também acabou por auxiliar na construção de um tipo de leitor com hábitos mais específicos: O formato inovador da revista, um tamanho facilmente manuseável de 26,5 x 18cm, assegurava seu fácil transporte em uma cidade na qual os subúrbios começavam a ser conectados por trens e bondes, e a leitura mostrava-se uma maneira de aliviar os longos trajetos.

Sólo un nuevo lectorado, sin prejuicios no hábitos que lo obligaran a reiterar gestos conocidos, podía acompañar esa aventura y no se arriesgaban a buscarlo. Esta tarea la cumpliría, en forma generosa e inteligente, la *Caras y Caretas* de Buenos Aires. (...) Fue la primera revista ilustrada popular, en varios sentidos. Primero, porque dio a leer sus materiales en un soporte atractivo, dinámico y transportable, cuando leer en los nuevos medios de locomoción (ferrocarriles, tranvías eléctricos) comenzaba a volverse un hábito de las clases medias emergentes²²⁰.

Acrescentemos a estes fatores sua publicação aos sábados, seguindo a tradição dos semanários que, desde a Inglaterra do século XVIII tinham o objetivo de servir de entretenimento no único dia livre, o domingo. *Caras y Caretas* podia, desta forma, ser destinada à leitura de todo o grupo familiar:

Con un sosiego mayor del que permitía el compulsivo consumo de las primicias desplegadas en la prensa cotidiana, el lector de revistas semanales accedía a un nivel de lectura, si no más complejo, susceptible al menos de exigir un más alto grado de participación y de identificación. El acto de lectura marcadamente individualista del diario tendía a convertirse en un acto de lectura familiar o de grupo²²¹.

A necessidade de dialogar com um público amplo e heterogêneo faz com que verifiquemos nas páginas de *Caras y Caretas* uma completa miscelânea temática. A cultura popular do circo recebe tanta atenção quanto os espetáculos do teatro Colón frequentados pela elite; as sátiras políticas verificadas nas ilustrações de Cao coexistem com as reportagens documentando as greves e a situação do cenário internacional; as novidades científicas e os acontecimentos literários misturam-se aos ícones da cultura de massas, e a publicidade funde-se com a literatura. É esta condição, que segundo Josefina Ludmer tornou o semanário uma “enciclopédia

²²⁰ ROMANO, 2004,p. 432

²²¹ PRIETO, 2006,p. 41

cultural da globalização do fim do século”, que responde por sua posição singular no cenário portenho:

El semanario *Caras y Caretas* puede contener y mezclar todas las líneas culturales del ciclo (...) porque como medio está en otro nivel, tecnológicamente más moderno y por lo tanto más masivo y más ‘popular’, y a la vez representa la vanguardia del periodismo cultural. Los avances tecnológicos como el cable telegráfico transatlántico, el fotograbado y la máquina de linotipos, hacen posible su diferencia con las otras revistas y medios culturales del período. Todas las esferas de la cultura aparecen allí en estado de fragmentación, contaminación y serialización: en forma de montajes y collages diversos, de columnas, cuadros y series.²²²

Quatorze anos depois do surgimento de *Caras y Caretas*, em 1912, é fundada a revista *Fray Mocho*. Batizada em homenagem ao jornalista José S. Álvarez, primeiro diretor de *Caras y Caretas* e de pseudônimo *Fray Mocho*, a magazine continua a política editorial de sua predecessora. Criada por um grupo de escritores e ilustradores muito próximo a Álvarez, dentre os quais se encontravam o desenhista Cao, Carlos Correa Luna, Félix Lima e Luis Pardo, coexistem em suas páginas as produções do circuito letrado e as do circuito popular, notícias nacionais e internacionais, humor gráfico, histórias em quadrinhos e novelas de folhetim. O semanário, tal qual *Caras y Caretas*, se autodenomina como “festivo, literário, artístico e de atualidades” e as semelhanças multiplicam-se ao folhearmos as páginas da revista. Ambas possuem o mesmo projeto gráfico e apresentam seções com exatamente o mesmo nome, demonstrando o desejo de seu grupo fundador em permanecer em uma linha editorial da qual *Caras y Caretas* começava a se afastar após a morte de *Fray Mocho*.

(...)luego del fallecimiento de Álvarez, *Caras y Caretas* comienza a mostrar síntomas de tomar otro rumbo inclinándose más por noticias de actualidad. La separación de Cao junto a Correa Luna y otros colaboradores comprometidos en la primera hora de la fundación de *Caras y Caretas* y amigos de Álvarez acentúa la distancia del semanario de sus primeros números y al poco tiempo adopta un perfil diferente y definitivo. Entre las diferencias entre los números de *Caras y Caretas* hasta abril de 1912 y los posteriores a esa fecha Pignatelli señala la desaparición de la sección “Sinfonía”, publicada ahora en *Fray Mocho*, y la publicación en su lugar de columnas de actualidad. Destaca, además, la disminución del humor y la publicación de una historieta que se considera una de las primeras: “Las aventuras de Viruta y Chicharrón”. Sin embargo, debemos señalar que

Caras y Caretas de la primera época publica en la sección "Páginas Infantiles" una serie de historietas cuya edición continúa en *Fray Mocho*.²²³.

Fray Mocho teve uma existência curta, de apenas quatro anos. *Caras y Caretas*, por sua vez, seguiu sendo publicada até o ano de 1941. Não nos surpreende que se repetira em *Fray Mocho* a mesma fórmula que havia garantido o êxito de *Caras y Caretas* por tanto tempo. Contudo, a heterogeneidade de seu conteúdo obedecia a uma ordem rigorosa:

Algunas revistas anteriores no habían alcanzado igual aceptación, creo, debido a que todavía mezclaban aspiraciones intelectuales – por ejemplo históricas – con el material estrictamente literario y la información de actualidad.(...)un hecho llamativo fue que las imitadoras de *Caras y Caretas* obedecieron sumisamente su criterio interno de segmentación, casi diría el prurito de no entrelazar arte y noticias con mercado²²⁴.

A separação da arte e do mercado nas páginas das magazines é um dos traços que indica as profundas mudanças de conjuntura pelas quais a sociedade argentina passava no início do século XX. Ao apresentarem temáticas tão diversas, estas publicações refletiam em suas páginas uma preocupação por atingir um público de caráter tanto massivo quanto heterogêneo, que não era mais ignorado pela metrópole modernizada. De fato, é quando passa a ser público consumidor da revista ilustrada que a massa urbana conquista pela primeira vez a visibilidade social, e esta condição é vista por autores como o antropólogo Jesús Martín-Barbero de maneira otimista. Ao mencionar as ideias do sociólogo norte-americano Edward Shils no que se refere à sociedade de massas, Martín-Barbero entende que ainda que intensifique a individualidade, seu surgimento indicaria o início da comunicação entre as distintas camadas sociais:

Edward Shils irá más lejos (...) "La sociedad de masas ha suscitado e intensificado la individualidad, esto es, la disponibilidad para las experiencias, el florecimiento de sensaciones y emociones, la apertura hacia los otros (...) ha liberado las capacidades morales e intelectuales del individuo". Así pues, la masa debe dejar de significar en adelante anonimato, pasividad y conformismo. La cultura de masa es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad. Y puesto que es imposible una sociedad que llegue a una completa unidad cultural, entonces lo importante es que haya circulación.²²⁵

223 RISCO, 2010. Documento eletrônico.

224 ROMANO, 2004.p.17-18

225 MARTÍN-BARBERO, 1991, p.44-45.

Tanto Josefina Ludmer, ao tratar do caso específico de *Caras y Caretas*, quanto Martín-Barbero a respeito da cultura de massa valorizam sobretudo a circulação da cultura e a maneira como são atendidas as diferentes demandas dos tipos mais específicos de um público caracterizado pela individualidade. No entanto, não podemos confundir o caráter inegavelmente popular das revistas ilustradas com uma postura crítica à elite letrada, ainda que seja verdade que a nascente indústria do entretenimento escapa aos controles da sociedade burguesa. Jorge Rivera destaca este perfil genérico de *Caras y Caretas*, que explora todos os gêneros jornalísticos e textuais porque se dirige a um público com interesses diferenciados:

Frente a los típicos productos de su época, *Caras y Caretas* puede ser definida, en el momento de su aparición, como la primera revista argentina de concepción periodística moderna y masiva, pensada en primer término para una nueva clase de lectores, con intereses consumísticos más heterogéneos y amplios que las tradicionales motivaciones políticas, informativas y culturales, netamente especializadas, de los viejos lectores rioplatenses. Un público de capas medias criollas o inmigratorias que se integra tempranamente a los **mecanismos de ascenso social, consumo** y participación político-cultural(...) y que encuentran respuestas adecuadas o sustitutivas en esa novedosa forma integradora, acuerdista y transaccional que propone la revista²²⁶

Ao realçar o caráter de integração do público com os mecanismos de ascensão social e de consumo, Rivera vem ao encontro das ideias do historiador Eric Hobsbawn sobre o tipo de manifestação artística característica do século XX, que ele nomeia de “arte plebeia”. Ao relacionar a emergência desta arte com os movimentos demográficos e o crescimento das cidades, e observar que seus agentes eram profissionais sem muitos antecedentes, Hobsbawn argumenta que

Sin embargo, lo cierto es que el espectáculo de masas industrializado revolucionó el arte del siglo XX(...) el arte ‘moderno’, el auténtico arte contemporáneo de este siglo se desarrolló de forma inesperada, ignorado por los custodios de los valores culturales y con la rapidez que corresponde a una auténtica revolución cultural. Pero ya no era, no podía serlo, el arte del mundo burgués y de la centuria burguesa, excepto en un aspecto esencial: era profundamente **capitalista**(...) Sin embargo, ese medio de masas nuevo y revolucionario era mucho más fuerte que la cultura de la élite(...)²²⁷.

Mesmo que o historiador se refira ao contexto europeu, podemos perceber que a situação de *Caras y Caretas* na virada do século e de *Fray Mocho* alguns

²²⁶ RIVERA, Documento eletrônico.

²²⁷ HOBBSAWM, 2009,.p. 251.Grifo nosso.

anos depois é extremamente semelhante: a importância dada aos anúncios, explicitada de forma cristalina até mesmo no editorial de comemoração do primeiro ano de *Caras y Caretas*; o baixo preço do exemplar, que permite sua compra pelos setores médios e populares; a proletarização do ofício de escritor, que deve ser ao mesmo tempo articulista e jornalista; a veiculação de textos literários considerados “menores” porém mais rentáveis por serem acessíveis ao grande público, como as novelas folhetinescas²²⁸. Por fim, é a soma de todos estes elementos que não nos permite esquecer o caráter econômico que subjaz a cada página destas *enciclopédias da globalização*.

²²⁸ Estes dois últimos itens foram desenvolvidos mais detidamente no capítulo anterior, em que demonstramos o caráter plural que deveria possuir o profissional que trabalhava nos jornais e revistas do início do século XX e o conflito existente entre a publicação de contos *versus* a publicação de novelas e folhetins por entregas.

4 UM GÊNERO À MEDIDA DE SEU PÚBLICO



UN LIBRO INTERESANTE es mi última publicación titulada el _____

MISTERIO!

De cómo comprar sin dinero, en él encontrará Vd. cómo puede obtener cualquier artículo imaginable de **REGALO**, á cambio de **"VUELTA ABAJO"** de marquillas vacías de los cigarrillos _____

Dicho libro está ilustrado con miles de grabados explicando claramente el número de marquillas vacías de los cigarrillos **"VUELTA ABAJO"** necesarias para obtener cada artículo de **REGALO** _____

Pídalo hoy á **A. L. LEGRAND**, Reconquista, 34, Buenos Aires

SE ENTREGA GRATIS ✦ NOTA. Los pedidos de ejemplares por carta deben acompañar una estampilla para su franqueo.

4.1 Leitores e consumidores: de Horacio Quiroga a S. Fragoso Lima

Além de ser um fenômeno de popularidade durante décadas, *Caras y Caretas* merece nossa atenção por ter sido uma das revistas cuja parceria com Horacio Quiroga foi mais produtiva. Tendo começado a colaborar em 18/11/1905 com o artigo *Europa y América*, Quiroga por vinte anos assinou crônicas, relatos e contos que permeavam as páginas do semanário antes de constarem em livros, e certamente tal divulgação de seu nome para o grande público foi um dos fatores responsáveis pelo grande sucesso de vendas conquistado com a publicação da obra *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, em 1917. Lembremos, contudo, que Quiroga estava por trás de outras páginas da revista: aquelas assinadas com o pseudônimo de S.Fragoso Lima, nas quais constavam as novelas folhetinescas cuja autoria o contista jamais assumiu publicamente. O propósito da revista em se dirigir a todos os membros da família portenha, percebido pela heterogeneidade de suas matérias, transparecerá também na organização interna da revista e de seus anúncios, tal como ocorrera em sua sucessora, *Fray Mocho*. Agora deveremos folhear alguns exemplares específicos²²⁹ destas magazines para observarmos as diferenças que circundavam os contos de Horacio Quiroga em comparação às novelas de S.Fragoso Lima.

Fragoso Lima estreia a publicação de suas novelas com o folhetim *Las fieras cómplices*, em 08/08/1908. Nas páginas que antecipam, intercalam e se seguem à narrativa verificamos como se dá o diálogo com diferentes destinatários na mesma publicação, tanto no âmbito dos anúncios quanto dos textos publicados pela revista. Na mesma página em que encontramos a história em quadrinhos destinada para crianças (*Páginas infantiles – un vegetariano*) está o anúncio de uma faixa elétrica para a cintura, dissimulada pelo formato de cartas de leitoras mulheres e no qual

²²⁹ Por não se tratarem do foco deste estudo, não serão analisados aqui a totalidade das páginas que aparecem juntamente às narrativas nos 35 exemplares das revistas nos quais as novelas de Quiroga foram publicadas ao longo de seis anos. Ao invés disso, priorizou-se um recorte que demonstrasse a grande diferença temática e estilística das páginas que acompanham as novelas em comparação com as páginas que acompanham os contos.

aparece uma ilustração de um perfil masculino vestindo fraque e carregando a propagandeada faixa elétrica com extrema seriedade – os produtos que apresentavam inovações estéticas recebiam grande destaque nesta época da revista (*Faja Eléctrica para la Cintura Dr.Sanden* – Fig 01). Na página seguinte, temos a primeira parte da novela (Fig.02), interrompida por uma página cuja propaganda da loja de perucas vem juntamente com o anúncio de um livro destinado às mães (*Postizos de arte e Un libro para las Madres-* Fig 03), e após a segunda parte da narrativa (Fig. 04) encontramos um anúncio de cigarros destinado ao público masculino (*Cigarrillos vuelta abajo* – Fig. 05). Este anúncio possui adornos particulares que o tornam especialmente rico: em primeiro lugar, é formado por uma ilustração de página inteira (se assemelha a uma das capas da revista) na qual o cigarro é quase imperceptível na boca do menino, que brincando atinge um elegante homem de terno e chapéu que caminhava pela rua. Logo abaixo, lemos os seguintes versos:

Fumando Vuelta abajo este muchacho,
 Un diente a D.Fidel sacó de cuajo
 Mas, ¡Oh milagro atroz! ¡Oh maravilla!
 Al mirar que fumaba esa marquilla
 Don Fidel exclamó: Gracias chiquillo
 Regálame al momento un cigarrillo
 Y todo lo perdono, que esos males
 Fumando cigarrillos especiales
 De lo que fumas tú de Vuelta Abajo
 Se encuentran sin dolor y sin trabajo²³⁰

A utilização de versos junto com a publicidade era bastante comum em *Caras y Caretas*, e é simbólica do cruzamento do artístico com o publicitário, que permeará toda a revista. Chama a atenção ainda a nota de rodapé que aparece logo abaixo do anúncio do livro para mães, explicando que basta à leitora recortá-lo e enviá-lo por correio, juntamente com dois centavos, para que receba a publicação em casa. Este costume de recortar as publicações periódicas - demonstrando a dessacralização extrema pela qual estão submetidos os textos publicados nas revistas ilustradas - é uma constante, haja vista a multiplicidade de anúncios com as mesmas instruções que aparecem ao longo das páginas de *Caras y Caretas* oferecendo descontos e brindes. Eles não estão em uma página destinada a este fim específico, porém aparecem misturados a todo e qualquer tipo de artigo, matéria ou texto. Observemos

230

CARAS Y CARETAS, nº 514,08/08/1908, p.78

que, neste caso, a leitora interessada no recebimento quase gratuito do livro deveria recortar um trecho da novela quiroguiana, que estava no verso da página.

Páginas infantiles. — Un vegetariano

De resultados rápidos y seguros

© Biblioteca Nacional de España

FOLLETINES DE 'CARAS Y CRETAS'

LAS FIERAS COMPLICES

Por D. FRAGOSO LIMA

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

© Biblioteca Nacional de España

Figuras 01, 02 e 03

POSTIZOS DE ARTE

F. VACHON y A. LAGRATZE

Un Libro para las Madres

"HIGIENE DE LA INFANCIA Y CONSEJOS PRÁCTICOS PARA CRIAR A LOS NIÑOS HERMOSOS Y ROBUSTOS"

© Biblioteca Nacional de España

CIGARRILLOS

YUERTA ABAJO

ESPECIAL

CON HABANO SIN PALO

© Biblioteca Nacional de España

Figuras 04 e 05

Quase um ano depois, quando ocorre a publicação da primeira parte da segunda novela folhetinesca de Frago Lima, *El mono que asesinó* (01/05/1909), verificamos que permanece a condição anteriormente mencionada: a novela (Fig 07 e 08) está rodeada apenas por propaganda, aparecendo precedida do anúncio de

uma exposição de móveis ingleses (Fig.06) e seguida por uma grande ilustração publicitária do *Polvo Vasenol para Niños* (Fig 09).

Exposición Inglesa

Importación directa de muebles de muelle y canas de bronce.

Surtido completo en muebles para Escritorio, importación directa.



624. CUYO. 636



SE DAN FACILIDADES PARA EL PAGO




© Biblioteca Nacional de España

FOLLETINES DE "CARAS Y CARETAS"

EL MONO QUE ASESIÓ

Novela original por S. FERRARI LIMA

En la mañana siguiente a la salida de la estación de ferrocarril, el Sr. Ferrer se encontraba en el momento de bajar del coche cuando un mono salió corriendo por el andén y se le echó encima. El Sr. Ferrer, al ver esto, se echó a reír y dijo: "¡Qué mono que asesino!"



© Biblioteca Nacional de España


Este libro trata sobre el uso de los medicamentos...

El doctor Ferrer...



© Biblioteca Nacional de España

VASENOL



El Polvo Vasenol para Niños

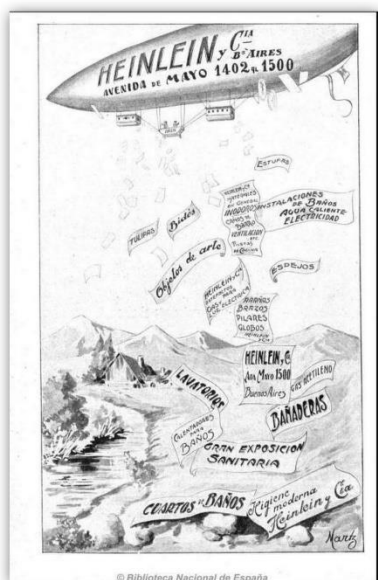
Contra la gripe y el resaca y para el dolor de cabeza y las fiebres.

© Biblioteca Nacional de España

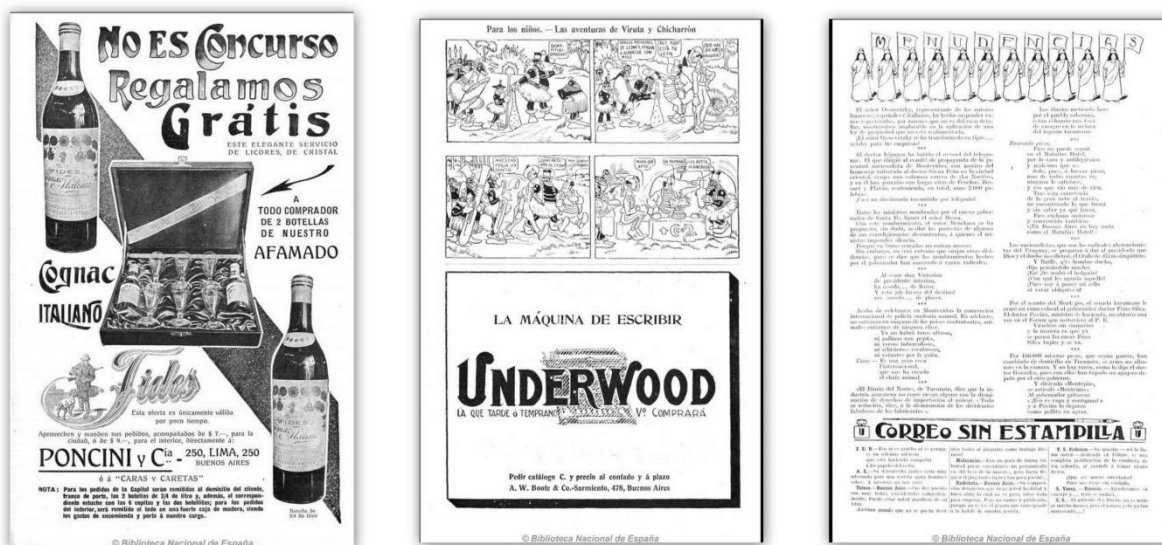
Figuras 06, 07, 08 e 09

Podemos avançar cinco anos, quando aparece a parte final da última novela folhetinesca de Fragozo Lima em *Caras y Caretas*, *El remate del Imperio Romano* (25/05/1912), e perceberemos que a condição heterogênea dos destinatários dos anúncios permanece. A empresa que oferece objetos de arte é a mesma que provê instalações domésticas como eletricidade, gás e água quente (*Heinlein y Cia – Fig. 10*), e no anúncio a imagem destacada é o zepelim, ícone da modernidade e de onde surgem os “produtos”, e este anúncio antecipa a novela, que aparece em duas páginas sequenciais sem interrupções (Fig.11 e 12). No rodapé da segunda página, temos um anúncio de cosmético dirigido ao público feminino (*Crema Ideal*) e, na página seguinte, a oferta de conhaque italiano (*Fides – Fig.13*) é seguida por nova história em quadrinhos (*Las aventuras de Viruta y Chicharrón*) e uma propaganda de máquina de escrever (*Underwood – Fig.14*).

O anúncio da máquina de escrever, que não consta em nenhuma página do exemplar de 1908, porém se repete por três vezes ao longo da edição de 1912, relaciona-se com a seção *Correo Sin Estampilla* (Fig 15), que trata das respostas dos editores sobre eventuais publicações dos textos enviados por leitores, e é simbólica do momento em que *Caras y Caretas* passara a receber contribuições não apenas de escritores contratados pela revista, abrindo-se ao público em geral.



Figuras 10, 11 e 12



Figuras 13, 14 e 15

É significativo que se anuncie a venda de máquinas de escrever em um momento em que a própria revista se propõe a aceitar colaborações de seus leitores. Isto indica a existência de um espaço de inserção para novos profissionais que possivelmente não possuíam condições financeiras para publicarem autonomamente seus próprios textos, e que com o advento da revista podem talvez passar a ser reconhecidos por um grande e heterogêneo público. Da mesma forma, o aceite das colaborações dos leitores vem ao encontro da crescente demanda por escritores, especialmente em uma publicação cujo número de páginas praticamente dobra em cinco anos – a edição de 1908 de *Caras y Caretas* possuía 103 páginas, enquanto a de 1912 já contava com 194 páginas.

A respeito da aceitação de textos de escritores desconhecidos e sem tradição na revista, Geraldine Rogers argumenta como a importância da figura do autor se transforma no novo século e a impessoalidade passa a se tornar um traço fundamental do novo jornalismo.

(...)es necesario reponer el conjunto anónimo de redactores de crónicas sociales, páginas de entretenimientos, poemas sueltos, noticias policiales y muchos otros textos que se publicaban sin firma que identificara la propiedad autoral, al contrario de lo que sucedía con los trabajos rubricados por escritores conocidos de cuya pluma emanaba una diversidad reconocible de rasgos estilísticos propios. Sumado a eso, la sección «Correo sin estampilla» que comentaba envíos de los lectores, revela la emergencia de una zona, en parte real y en parte imaginaria, donde la figura

del consumidor se superponía con la del productor. (...)El suplemento mostraba un producto de autoría múltiple en la que intervenía una gran cantidad de sujetos e instancias de decisión: reporteros que hacían el trabajo previo a la redacción y fotógrafos que tomaban sus registros, escribientes en letra manuscrita, ilustradores, tipógrafos e impresores.²³¹

Um tanto singular é o caso de Horacio Quiroga em relação à sua posição dentro da revista que publicava textos de autores reconhecidos juntamente com textos de escritores anônimos, porque o contista atuava em ambos os polos através da utilização do pseudônimo Fragozo Lima. No exemplar de 08/08/1908 de *Caras y Caretas* ao qual fizemos referência (a estreia da novela *Las fieras cómplices*), encontramos a publicação, muitas páginas atrás, do conto *El canto del cisne* (Fig.17), assinado com seu nome verdadeiro. A diferença do teor das páginas que antecedem e seguem o conto, em comparação com aquelas que acompanham a novela, é extrema: ao invés dos anúncios publicitários, temos uma poesia do escritor modernista Manuel Ugarte(Fig.16), e um poema do escritor espanhol Juan Perez Zuñiga (Fig.18).

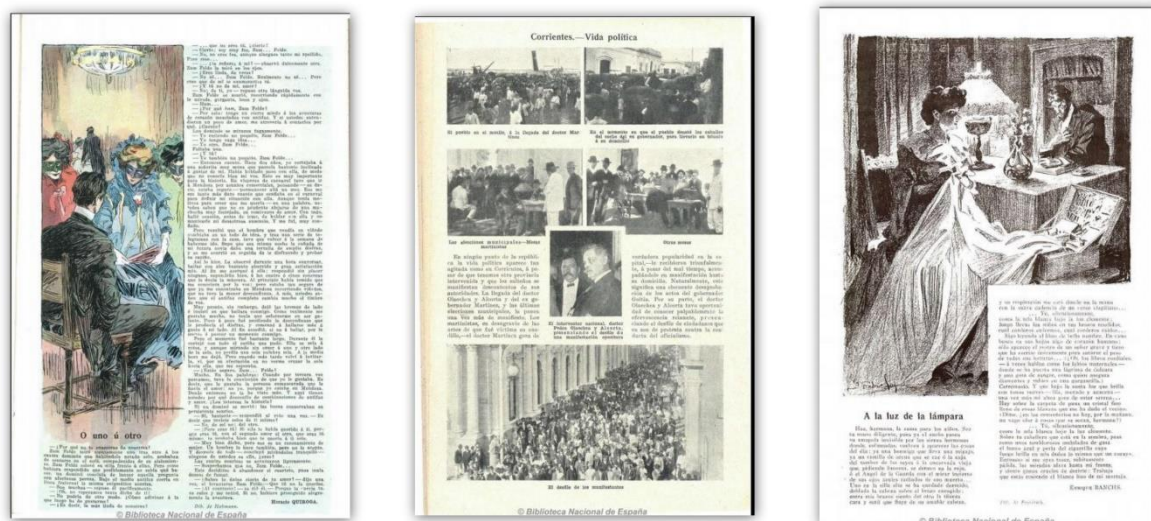


Figuras 16, 17 e 18

O mesmo se dá no exemplar de 01/05/1909, em que podemos encontrar na mesma edição da revista, a novela *El mono que asesinó* e o conto *O uno u outro* (Fig.19), cuja autoria é assumida por Quiroga. Novamente verificamos que o conto –

231 ROGERS, 2008,p. 119.

e, principalmente, o nome de Quiroga – não aparece próximo às páginas publicitárias, mas sim é precedido de uma matéria sobre a vida política de Corrientes (Fig.20) e seguido de um conto do escritor argentino Enrique Banchs (Fig.21).



Figuras 19, 20 e 21

As discrepâncias de conteúdo no que tange às páginas que acompanham as novelas de folhetim e os contos demonstra não apenas o direcionamento para públicos leitores distintos, mas também a diferente hierarquia que organiza a publicação de um texto de um escritor de renome *versus* um escritor anônimo. A existência de anúncios publicitários circundando somente as novelas folhetinescas enquanto os contos são acompanhados de matérias jornalísticas e outros textos literários de autores consagrados fortalece a hipótese de que a novela de folhetim destinava-se à leitura de um público com menor familiaridade com a tradição literária e que, mais do que leitor, configurava-se como potencial *consumidor* do material encontrado na publicação.

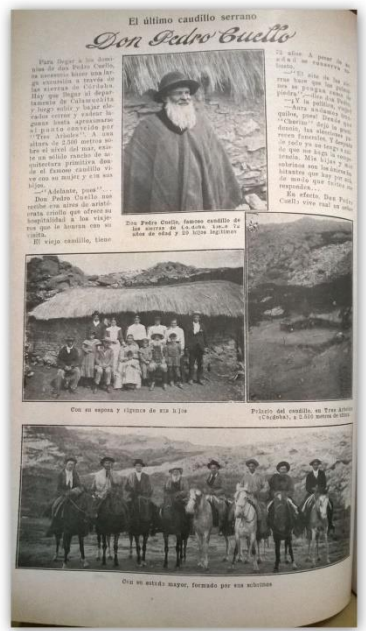
Uma vez que a revista *Fray Mocho*, onde Quiroga publica sua última novela de folhetim, *Una cacería humana en África*, seguiu o mesmo projeto editorial de sua antecessora, não surpreende que a mesma hierarquização ocorra extremamente da mesma forma que em *Caras y Caretas*. Assim, a separação da arte com o mercado continua, e em duas das oito edições da revista nas quais foram publicadas as partes de *Una cacería humana en África* também foram publicados contos assinados

por Quiroga, e a análise das páginas anteriores e posteriores a estas narrativas reafirma o verificado anteriormente. Na edição de 04 de abril de 1913, o catálogo de grafonolas e gramofones à venda na Casa Tagini (Figura 22) antecipa a novela (Figura 23), que é seguida por uma página publicitária com anúncios de um cinturão elétrico terapêutico, um alimento fortificante para mães e bebês e tintura para cabelo (Figura 24).



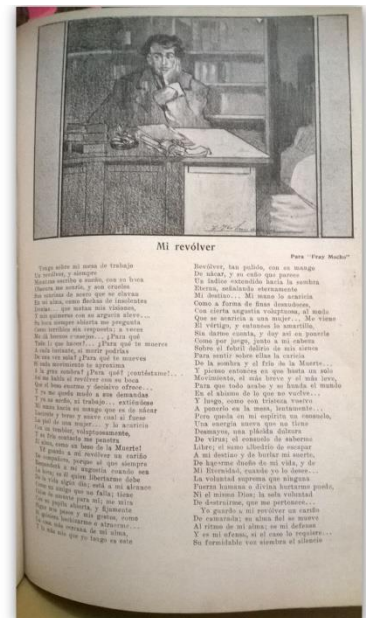
Figuras 22, 23 e 24

Quarenta e oito páginas antes, o conto *El infierno artificial*, assinado por Horacio Quiroga, (Figura 25) ocupa não apenas uma página como em *Caras y Caretas*, mas três. É precedido por uma notícia da campanha contra a tuberculose (Figura 26) e sucedido por um *relato costumbrista* da vida de Don Pedro Cuello, “el último caudillo serrano”.(Figura 27).



Figuras 25, 26 e 27

Outro conto de Quiroga aparece na mesma edição de uma das partes da novela - *Los pescadores de vigas*, em 02 de maio de 1913 (Figura 28), e também é precedido por um relato sobre a vida dos bombeiros (Figura 29) e seguido de um poema do uruguaio Ángel Falco (Figura 30).



Figuras 28, 29 e 30

Enquanto isso, é um anúncio dos móveis da Casa Sanz (Figura 31) que acompanha a novela de Fragoso Lima (Figura 32), seguida do anúncio da Pianola vendida por C.J.Christie e Filho.(Figura 33).



Figuras 31, 32 e 33

O que se depreende desta organização hierárquica é que a forma como os contos e as novelas se apresentavam diante daqueles que as percebiam esteticamente nas páginas das magazines variava segundo o valor atribuído ao autor em questão, bem como variavam as conexões semânticas que eram invocadas em cada um. Por isso, a análise dos anúncios publicitários que acompanham os textos de Quiroga e de Fragoso Lima orientam a maneira pela qual os leitores das revistas deveriam receber estas obras e que valores lhes eram atribuídos. E, uma vez que a publicidade constitui por si um discurso específico a ser analisado, a identificação de suas particularidades em cada caso pode demonstrar que o público alvo pertencia a diferentes entornos sócio-culturais.

Partindo deste princípio, primeiramente chama a atenção a ênfase na origem europeia ou norte-americana dos produtos oferecidos nas páginas que acompanham as novelas de Fragoso Lima. O anúncio da Casa Sanz destaca o estilo *italiano/francês* e a matéria-prima *norte-americana* de seus móveis; a pianola se vende em

combinação com os famosos pianos Steinway, Weber e Steck, todos oriundos dos Estados Unidos; a tintura de cabelos é um invento do “insigne químico francês Dr.Ribaud”; a casa Tagini vende seus gramofones *inigualáveis* de marca Columbia, fabricados nos Estados Unidos; o conhaque Fides é *italiano*; o livro para mães foi escrito baseado nos ensinamentos de *eminentes médicos de Londres*; e a exposição de móveis, como o nome já denuncia, oferece quartos e salas importados da *Inglaterra*. Salientamos que não se trata aqui de mera coincidência entre empresas estrangeiras que buscam ampliação de seu mercado na Argentina: o conteúdo da publicidade busca edificar progressivamente a mentalidade de seu receptor, e constitui por fim um imaginário específico. Esta construção, segundo Perez Tornero,

(...)tiene lugar gracias a la acumulación de elementos y a la repetición y superposición de mensajes publicitarios. Todos ellos van creando una especie de “huella ampliada” y van sedimentando en los individuos una estructura de pensamiento. (...) En consecuencia, el imaginario hay que entenderlo como una especie de *estructura* que tiene su asiento particular en la mente de individuos particulares y que constituye una base amplia de consenso tanto en el pensamiento como en las actitudes²³².

Para que o imaginário do qual trata Perez Tornero pudesse consolidar-se, seria necessário que os receptores destes anúncios possuíssem no mínimo um potencial para o consumo, para que então fossem estimulados a comprar os itens ofertados e, dessa forma, se sentissem mais próximos dos setores mais altos: seria necessário, portanto, existir uma certa aproximação, no mínimo ideológica.

Podemos comprovar esta aproximação se observarmos que estamos tratando de um dos períodos com maiores índices de mobilidade social na Argentina: no início do século XX em Buenos Aires, as classes médias representavam 35% da população ativa e as classes populares, mais de 60%. Especialmente entre os anos de 1895 e 1914, a mobilidade social se deu sobretudo no que dizia respeito a filhos de membros das classes populares que passam a formar parte das classes médias, seja na função de empregados não especializados ou, em proporção mais reduzida, em funções profissionais. Por outro lado, o índice de “patrões” no mesmo período se manteve com poucas alterações, o que chama a atenção do sociólogo Gino Germani:

²³² PEREZ TORNERO, 1982.p.103.

el mantenimiento de una proporción aproximadamente igual de “patronos” debió significar el acceso a esa categoría de un considerable número de personas de origen más popular. Las cifras porcentuales, que indican que los “patronos” han simplemente conservado su nivel proporcional, pueden ocultar un hecho: el gran aumento absoluto que tuvo que registrar esta categoría para igualar el ritmo de crecimiento experimentado por la población a través de la corriente inmigratoria, constituida en su enorme mayoría por trabajadores manuales.²³³

A análise das estatísticas realizada por Germani, ao mostrar uma sociedade em que a mobilidade social é uma possibilidade autêntica, ainda que mais provável para determinados ofícios, vem ao encontro do que os anúncios de *Caras y Caretas* nos indicam: há um esforço da publicidade por construir um imaginário no qual a posse de determinados produtos relaciona-se com a identificação com os setores médios. Assim, a aquisição destes itens é revestida de um caráter simbólico que, muito além de não ser ignorado pelas empresas, era estimulado: Não fosse assim, a insistência em destacar a relação com o estrangeiro não perpassaria quase todos os anúncios. Estas famílias (em sua maioria formada por imigrantes, como atesta Germani), que nas primeiras décadas do século XX valorizam seus novos móveis de estilo francês ou o consumo de um legítimo conhaque italiano, nos falam não apenas de qual era o público leitor da revista, mas também de uma das bases da sociedade capitalista: o consumo definido como mito. O valor simbólico importa mais do que o valor real ou a qualidade destes produtos, uma vez que produz uma associação com uma condição social mais elevada.

Ao abordar os fatores que se ocultam sob as manifestações da cultura de massa, tais como anúncios publicitários e filmes televisivos, Barthes expõe o que chama de mitos presentes nestes elementos:

A esta altura nos resulta posible completar la definición semiológica del mito en la sociedad burguesa: el mito es un habla despolitizada.(...) El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación.(...) Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en

la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas²³⁴.

A mitologia que encontramos nos anúncios que acompanham as novelas de Fragoso Lima pode ser mais bem compreendida se as comparamos com o conteúdo que circunda os contos de Quiroga. Como afirmado anteriormente, estes textos encontram-se em diferentes partes das revistas: os contos ocupam as páginas da primeira metade da publicação, enquanto as novelas encontram-se nas páginas finais. Esta ordem por si já demonstra uma hierarquia que distingue o valor dos textos e legitima o valor do nome de Quiroga, uma vez que seus contos são acompanhados por poesias e contos de autoria de escritores tradicionais como o de Leopoldo Lugones, Enrique Banchs, Zuñiga e Ángel Falco. Além dos textos destes autores, encontramos matérias jornalísticas que abordam temas como a campanha contra a tuberculose ou a vida política das províncias, relatos de costumes, matérias investigativas e informativas que se alinham com a espécie de reportagens que eram publicadas pelos jornais da época e que por sua vez distanciam-se do propósito de mero entretenimento das páginas que apresentavam histórias infantis e anúncios publicitários – e que, repetimos, situavam-se na metade final da revista.

Pelos diferentes procedimentos utilizados em ambas as revistas, percebemos que o destinatário dos contos era aquele que possuía tanto um interesse nos temas políticos do momento quanto competências textuais para ser atraído pelos textos dos escritores da tradição, ou seja, um público supostamente mais culto, de condição socioeconômica mais abastada e com maiores condições de consumo. No outro extremo, esperava-se que o destinatário das novelas fosse o receptor ideal da linguagem publicitária e dos produtos que lhes eram oferecidos, um leitor que buscava nas páginas das revistas sobretudo a distração para suas horas de lazer, o que nos fala de uma outra condição sociocultural.

Neste sentido, Horacio Quiroga demonstra sua capacidade de adequação às diferentes exigências que a escritura destas formas textuais oferece, e mesmo

234

BARTHES,2005.p.238-239.

consciente de seu maior domínio sobre a arte do conto²³⁵, o escritor publica não apenas uma, mas seis novelas folhetinescas. Assim, acreditamos que entre as páginas de *Caras y Caretas* e *Fray Mocho* uma nova faceta de Horacio Quiroga pode ser vislumbrada - a de um escritor dividido entre a necessidade econômica e a paixão pela literatura, que precisa sobreviver com escassos recursos financeiros durante sua temporada na selva de Misiones e que por isso é capaz de se adequar ao interesse de uma cultura de massas em implantação. Quiroga não ignorava que só poderia ser um valor cotizável no mercado literário se escolhesse cuidadosamente o tipo de texto ao qual seu nome estaria vinculado.

Feitas estas considerações, é chegado o momento de olharmos mais de perto as seis novelas desdenhadas por seu criador, para descobrirmos a forma como sua tessitura narrativa nos indica a busca por atingir a um público-alvo com características muito específicas.

4.2 Entre homens e feras, a vingança e a justiça

O reconhecimento dos setores populares e médios como potenciais consumidores em um contexto regido pela lei da oferta e da demanda não aparece somente através da análise dos anúncios publicitários. Enquanto a poesia, o conto e o relato de costumes eram alguns dos gêneros que proporcionavam a experiência de uma “alta” cultura a seus leitores, as histórias infantis ilustradas e as novelas de folhetim ofereciam a distração necessária para um público massivo que buscava na leitura sobretudo o deleite. A expansão do público leitor, como vimos em capítulos anteriores, surgira no momento histórico em que os setores populares da sociedade passaram a ser participantes das questões públicas de forma tão expressiva que se tornaram impossíveis de serem ignorados. Tal situação, em um cenário no qual os

²³⁵ Lembremos uma vez mais que contos consagrados como *El almohadón de pluma* (1907), *La gallina degolada* (1909) e *A la deriva* (1912) são escritos dentro do mesmo lapso temporal das novelas de folhetim.

modelos culturais permaneciam sob o controle de uma minoria letrada, provocara uma contradição, compreendida da seguinte maneira por Umberto Eco:

Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos períodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia.²³⁶

Este paradoxo é representativo da situação das novelas quiroguianas: são obras destinadas a um público massivo, de autoria de um escritor que já começava a se consagrar no circuito literário da capital argentina. São narrativas cuja estrutura e organização formal distanciam-se da produção contística do autor, por mais que tematicamente seja possível estabelecer um parentesco com os contos de Quiroga. Por outro lado, percebemos que estas obras buscam um diálogo com um tipo específico de público, e, portanto, devem ser analisadas levando em consideração tal condição. Somente assim poderemos avaliar seu funcionamento.

O primeiro fator que se destaca nas novelas de Quiroga é que elas destoam da espécie de novelas de folhetim que era popular na época e que se dirigia ao público feminino. Em nenhuma das seis novelas encontramos os temas recorrentes dos folhetins destinados às mulheres, como o amor impossível entre diferentes classes sociais, a troca de identidades ou a sofrida trajetória de uma jovem pobre até obter um bom casamento. Ao invés disso, o que nos oferece o conjunto de novelas quiroguianas (composto por: *Las fieras cómplices* [1908], *El mono que asesinó*[1909], *El hombre artificial*[1910], *El devorador de hombres*[1911], *El remate del Imperio Romano*[1912] e *Una cacería humana en África*[1913]), são histórias protagonizadas unicamente por personagens masculinos, ambientadas em cenários exóticos e cujas tramas são quase todas construídas com um elemento em comum, a busca por vingança.

Seja como cenário principal ou secundário, as narrativas sempre transportam o leitor para longe de seu ambiente “familiar” - a Buenos Aires do início do século XX. A selva de Mato Grosso, no Brasil, é onde ocorre o drama da quase morte do

espanhol Longhi e do indígena Guaycurú em *Las fieras cómplices*. O enigma do cuidador de zoológico Guillermo Boox frente a um macaco que fala em *El mono que asesinó* só é resolvido se viajarmos até a Índia de três mil anos atrás. Os três cientistas de *El hombre artificial* estão reunidos na capital argentina, porém o ambiente fantástico do laboratório onde será criado o primeiro ser humano artificial é, por si, futurista. Além disso, grande parte da novela trata de apresentar a história pregressa de cada um dos personagens, e para isso vai da Rússia dos czares até a região da Calabria, na Itália. Rajá, o tigre que narra as torturas sofridas em um circo após sua captura em *El devorador de hombres*, está na selva de Bengala, noroeste da Índia. Finalmente, os próprios títulos de *El remate del Imperio Romano* e *Una cacería humana em África* indicam ao leitor as jornadas que deverá empreender.

A ambientação das histórias em lugares exóticos caracteriza uma diferença importante entre as novelas de Quiroga e as novelas sentimentais que permeavam as páginas das revistas ilustradas, pois nos fornece os primeiros indícios sobre o gênero de público com o qual estavam a dialogar. Não encontramos nestas novelas histórias de amor ou de heroínas pobres que após muitas reviravoltas casam-se e *encontram a felicidade*²³⁷. Marlise Meyer, em sua clássica pesquisa sobre o folhetim, já associara o espaço das narrativas com o público-alvo para o qual eram escritas:

Os jornais com público socialmente mais elevado ou com veleidades culturais preferem folhetins mais curtos. Isso os aproxima da “narrativa legítima” (a qual também, insista-se, é publicada nesses diários) e implica obviamente outra estrutura narrativa, mais ágil, de fácil rememoração. (...) Outra oposição de “distinção” é a de que o folhetim mais breve trata geralmente de um tema exótico, aventuras policiais, e seu leitor seria de preferência do sexo masculino.²³⁸

Concordamos com Meyer na associação desta espécie de novela com um público masculino, porém é necessário também perceber que o público masculino leitor dos jornais não é o mesmo público masculino que compra as revistas ilustradas. A heterogeneidade do conteúdo das revistas ilustradas e seu baixo custo fazia com que fossem interessantes e acessíveis também aos setores populares, em

²³⁷ É verdade, entretanto, que Quiroga aventurou-se também em textos que tratam do tema do amor, da imagem da mulher e do sexo, não apenas em muitos de seus contos como também em seus dois únicos romances: *Historia de um amor turbio* (1908) e *Pasado amor* (1929).

²³⁸ MEYER, 1996. p.231

sua maioria pouco letrado. A análise dos anúncios publicitários nos confirmara esta hipótese no que tange à localização das novelas quiroguianas dentro do espaço de *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*. Debrucemo-nos agora sobre os procedimentos narrativos que marcam estas obras.

Entre estes, encontramos uma técnica de construção ficcional que é representativa das narrativas folhetinescas: o didatismo narrativo. Este didatismo interfere no fluxo da narrativa ao interromper a história com digressões de teor informativo ou até mesmo científico. Em *Las fieras cómplices*, logo após a primeira aparição da leoa que havia sido adestrada por Longhi e que será o meio pelo qual ambos (Longhi e Guaycurú) se vingarão dos sofrimentos impetrados pelo ex-patrão, temos o primeiro destes casos:

- ¡Quieta, Divina, quieta! – grito el viajero, conteniendo con su voz imperativa los avances de su leona. Ésta continuaba lanzando roncós bramidos de place, y trataba por todos los medios de restregarse contra su dueño.

Es bien sabido que las caricias de un león son tan de temer como sus iras, y que la zarpa que se tiende hacia su amo con el muy gratulable objeto de acariciar, tiene cinco uñas, cinco perfectos puñales árabes que por pequeño que sea el impulso de cariño que los anima, se clavan profundamente en la carne.²³⁹

Logo em seguida, apenas duas páginas adiante, o mesmo ocorre. A narração do encontro com uma serpente é suspensa com o mesmo fim:

Los dos hombres saltaron adelante, y de un empujón el viajero apartó la leona. Ya estaban sobre la línea misma del bosque y allí, sobre la tierra roja, vieron una ñacanina, el cuello erguido y pronta a lanzarse sobre el primero que avanzara. Las ñacandinás, serpientes de dos y aún tres metros son terriblemente agresivas y no temen a nada. En cuanto se sienten atacadas se lanzan sobre el agresor, sea hombre, perro o fiera. No es sólo esto: persiguen, corren con increíble velocidad tras el que las irritó, y como se ocultan sigilosamente, estas serpientes negras son el huésped más terrible que tiene la selva.²⁴⁰

Em *El devorador de hombres*, o momento que precede a tortura executada pelo treinador Kimberley sobre o tigre Rajá também é interrompido:

- ¡Sí, y ahora mismo! – clamó colocando la mano en la puerta - ¡A ver, los guardianes, fuera de aquí todos esos animales! ¡Dejen únicamente a Rajá! ¡Vamos a quedar solos!

239 QUIROGA, 1998.p.284

240 Ibid, p. 286

Todas las jaulas de ensayo tienen una puerta trasera hasta la cual se puede hacer rodar la jaula común de vivienda cuando es preciso. Concluido el ejercicio, se vuelve a abrir la puerta de comunicación, y las fieras entran de nuevo en su casa. Como ésta rueda, puede transportarse de un lado a otro.²⁴¹

Além de prover explicações aos leitores, a utilização deste recurso discursivo desempenha um papel fundamental para um escritor que não estava habituado a criar histórias longas: aumenta sua extensão consideravelmente, ao mesmo tempo em que é responsável por intensificar a atmosfera de suspense que a narrativa de aventura demanda. Vejamos a multiplicidade de assuntos que podem derivar do momento em que Ruy Díaz percebe a presença de crocodilos na beira do rio em *Una cacería humana en África*:

Pero cuando el hombre se vuelve para ejecutar la prueba, ve, perfectamente alineados en la orilla, con todo el cuerpo fuera ya del agua, diez enormes cocodrilos que avanzan sigilosamente hacia él. El cocodrilo, como las serpientes y más aún que éstas, es un simple detalle de la vida de peligros que rodean al hombre en la zona ecuatorial. Muchísimo más serio son un par de horas de fiebre. Para las serpientes, el hombre aprovecha su instintiva precaución cuando camina, pues lo cierto es que en la marcha podía pasar inadvertida cualquier cosa de volumen que se halle en el sendero, pero una víbora, jamás. Es peculiar la penetración de la mirada del hombre en lo que respecta a una viborilla que trata de ocultarse en el pasto. En el trópico esta perspicacia de vista es, desde luego, mucho más notable, y a ello se debe que en la India, por ejemplo, donde trescientos millones andan casi en su totalidad descalzos, sólo sucumban veinte mil de mordeduras de víboras. Es mucho sin duda, pero preciso es haber vivido en las inmediaciones de un grande río tropical en la época de las inundaciones, para apreciar lo insignificante de aquella cifra. En el Alto Ubanghi, por ejemplo, afluente del Congo, la choza de un negro fue visitada en un solo día por treinta y siete serpientes de las más venenosas, cobras escupidoras, así llamadas porque gozan de la facultad de proyectar su veneno a corta distancia²⁴².

A narração é interrompida com o objetivo de explicitar o perigo que representam os crocodilos, mas rapidamente as víboras passam a ser o assunto - após uma breve menção à febre. Logo o leitor é transportado à Índia e em sequência, ao rio Ubanghi, na África. O didatismo narrativo, situado justamente em um momento de grande tensão, além de intensificar o suspense provê uma série de informações curiosas, a modo de informe. Ocorrência similar verificamos em *Una cacería humana en África*, quando Rajá descreve o momento em que está com a cabeça do treinador Kimberley dentro de sua boca, durante um espetáculo:

²⁴¹ Ibid, p.392

²⁴² QUIROGA, 1998,p. 445.

Para que se comprenda bien eso es preciso otra explicación. Los animales salvajes enjaulados, en general, y en particular el elefante y las fieras, sufren en determinado momento un fulminante cambio de carácter que se manifiesta por una explosión de furor. Lo terrible de este cambio es que opera sin que nada un segundo antes lo dé a suponer. Bruscamente el animal más dócil y cariñoso con su amo se lanza sobre él, presa de incontenible rabia, y desde ese momento hasta su muerte queda convertido en real y verdadera fiera. En el elefante es sumamente común esa *locura*. En los leones y tigres, siéndolo menos, sobreviene sin embargo. Por eso la vigilancia constante del domador, en especial cuando tiene un león detrás de él, y por esto también ciertas proezas, como la que se efectuaba conmigo en ese momento – son tan terriblemente peligrosas. ¡Si en el momento en que la cabeza se hunde, el animal cambia súbitamente de carácter!...

Tal fue la creencia de los guardianes, y de aquí el silencio que impusieron para aplacarme en lo posible.²⁴³

Nestes trechos, as digressões definem um espaço narrativo e atuam como um complemento carregado de referencialidade, temática ou argumentativa, enquanto colocam a narração em suspenso e aguçam a curiosidade do leitor. Além disso, podemos inferir que, tendo Quiroga a consciência de que está escrevendo para um público urbano (a revista é vendida apenas na capital argentina), buscava assegurar-se de que seu leitor tivera o máximo de informações possíveis a respeito da vida na selva e dos animais selvagens, o que lhes permitiria usufruir melhor da leitura das narrativas de aventura.

Este mesmo procedimento aparece em *El hombre artificial*, no momento em que os três cientistas – Sivel, Donissov e Ortiz – decidem torturar um homem em busca da transmissão de suas sensações físicas para Biógeno, o ser criado por eles. Porém aqui encontramos uma situação um pouco distinta.

Acuérdense de la discusión que tuvimos al principio, comparando nuestra obra a un acumulador...Ha sido fabricado como un acumulador; pero ahora será una bobina, un carrete...la corriente obrará por influencia. Esto exige alguna explicación, que fue la proporcionada por Ortiz varios días después, en la instrucción del proceso. Si se arrolla un alambre aislado en un cilindro de hierro, y se hace pasar por el alambre una corriente eléctrica, el hierro se imanta. Si ese cilindro ahí dispuesto se introduce en el hueco de un carretel, sobre el cual se ha arrollado también otro alambre perfectamente aislado, sin comunicación alguna con el cilindro, la corriente eléctrica del cilindro pasa por influencia a la del carretel, pero centuplicada en energía. Esto es lo que se llama carrete o bobina de Rumkhorff.²⁴⁴

243 QUIROGA, 1998, p.399-400.

244 Ibid, p.363

Diferente dos exemplos anteriores, aqui o discurso informativo que vem a seguir apresenta uma justificativa que simultaneamente oferece outro dado ao leitor: A antecipação de que houve um processo judicial relacionado com os acontecimentos expostos provoca curiosidade e aguça o desejo de continuar a leitura, uma vez que não são dadas maiores informações. Neste caso, a digressão é responsável por brindar um elemento novo que está estritamente relacionado ao enredo: a descoberta de que o desenrolar da história trará algo digno de um processo judicial. Este didatismo narrativo, quando aparece com o objetivo de retomar o relato ou anunciar algo que irá suceder, mantém a atenção do leitor de forma que estimule a leitura do capítulo seguinte das publicações seriadas – ou seja, assegura a compra da próxima edição da revista.

É interessante observarmos que a utilização da digressão nas novelas não ocorre de forma linear ao longo dos anos. *Las fieras cómplices*, escrita em 1908, foi a primeira novela folhetinesca, e *El Devorador de Hombres* aparece em 1911, um ano depois de *El hombre artificial*. A mais longa digressão dentre as aqui citadas pertence à novela *Una cacería humana em África*, que apareceu na última inserção do autor pelo gênero, em 1913. Esta novela, a única de Quiroga publicada na revista *Fray Mocho*, é a mais extensa de todas. Enquanto quase todas as narrativas folhetinescas anteriores apareceram distribuídas em cinco exemplares de *Caras y Caretas* (a única exceção é *El hombre artificial*, com seis partes), *Una cacería humana em África* esteve presente em nada menos que oito edições de *Fray Mocho*. Ou seja, após cinco anos trabalhando com um gênero com o qual não estava habituado mas que possuía uma extensão relativamente estável, Quiroga deve, em 1913, adaptar-se novamente a um formato ainda mais longo. A utilização das digressões indica tanto esta busca por ampliar a extensão do relato (lembramos das cartas nas quais Quiroga enfatiza sua necessidade econômica e admite que, graças ao pagamento recebido pelas novelas de folhetim, *la cosa marchaba*) quanto a consciência de Quiroga de estar escrevendo dentro de outra matriz narrativa, para um público urbano que busca entreter-se porém também informar-se.

Outro elemento comum em quatro das novelas é o estabelecimento de uma relação íntima entre um ser humano e um animal, seja de forma positiva ou negativa. Em *Las fieras cómplices*, a leoa Divina é adestrada desde os seis meses de idade por Longhi, e será através dela que seu dono e o indígena Guaycurú se

vingarão de Alves, o brasileiro que tentou matá-los por contestarem sua autoridade em uma obragem na selva. É interessante perceber como a relação de Divina com Longhi é descrita de maneira sensual, como que humanizando a fera:

1)En la vaga luz había visto colocarse horizontal y rígida la cola de la leona. Como esto es señal inequívoca de ataque, halló apenas medio de dominarla con la voz. Tuvo enseguida que llenarla de caricias, pues el animal, pasada ya la excitación del primer momento se frotaba ahora voluptuosamente entre las piernas de su amo. Aun consintió que Guaycurú le rascara suavemente la cabeza. Una vez conseguido esto, y como el placer que experimentaba era mucho mayor que sus pasajeros celos, reanudó su franca amistad con el indio.²⁴⁵

2)Si se tratara de un perro, estaría dispuesto a creer que alguien ha sacado la cadena; pero no creo que haya ningún sujeto tan fundamentalmente enemistado con la vida a quien se le ocurra ir a desprender a este gato – concluyó sacudiendo una poderosa palmada sobre los flancos de la leona que runroneó la caricia. La palmada esa, dada con la nerviosa energía del viajero, estaba muy lejos de ser una caricia. Pero seguramente la leona lo entendió así, porque alzó la cabeza a su amo con perezoso cariño en demanda de otra suave prueba de amor.²⁴⁶

O uso de palavras como “carícias”, “excitação”, “voluptuosamente” e “prazer” reveste de um tom erótico a descrição da cena, complementada pela descrição de uma palmada nas ancas entendida como prova de amor – um amor sensual, desde logo. O domínio que é capaz de exercer a presença de um homem “de valor” sobre uma fera aparece também em *El devorador de hombres*, na relação entre o tigre Rajá e o Lord Aberdale. Aqui, a perspectiva é distinta pois a novela é narrada em primeira pessoa pelo tigre, que relata seus pensamentos e sentimentos após ter seus pais mortos e ser ele mesmo levado para um circo. O primeiro contato entre homem e fera é descrito repleto de uma afeição que se sobrepõe ao sofrimento do animal pela perda dos pais:

Su rostro, de una blancura de mármol, miraba al cielo, y bajo el cielo familiar de la selva, vi que ante aquel heroico desamparo mi corazón se sentía otra vez lleno de cariño sombrío y fraternidad que me habían embargado otra vez. Mi padre, mi madre, mis hermanos, mi familia entera masacrada, todo desaparecía frente a la belleza y valor de aquel cazador de dieciocho años, el más alto representante de una especie aborrecida. Parecía haber condensado en sí las virtudes capitales de la especie humana: sangre fría, inteligencia y belleza, sobre todo belleza.²⁴⁷

245 QUIROGA,1998,p.284

246 Ibid, p.285

247 Ibid, p.385

Esta profunda admiração pelo lorde, que anos depois será dono do tigre, é o motivo pelo qual Rajá (após vingar-se de seu treinador, matando-o) tem sua natureza e seus instintos transformados de maneira profunda, até se tornar uma espécie de *gato* domesticado.

Pero yo entrecierro los ojos de beatitud; y mientras lord Aberdale, sin quitar los ojos el libro, vuelve a bajar la blanca mano, yo siento a su contacto que mi ser se expande en eléctrico runruneo, y paso lentamente mi lengua por aquella mano de héroe, feliz de ser suyo.²⁴⁸

A domesticação de uma fera aparece por terceira vez, agora de maneira secundária, em *Una cacería humana em África*. Ruy Díaz, o químico europeu que protagoniza a narrativa, constrói um laboratório na selva do Congo, que em determinado momento é invadido por um antílope em fuga. Díaz decide cuidar do animal que, “*dado el afecto que le profesaba, parecía haber comprendido el temple de corazón de su amo*²⁴⁹.” O antílope, batizado de Meneé, é domesticado tal como a leoa e o tigre das novelas anteriores, e constrói uma relação de amizade também com Tuké, o menino a quem Ruy Díaz havia salvado de uma pantera e que era perseguido por oficiais da colônia belga.

El animalito tenía entrada franca a todas partes, y no se apartaba un instante de Ruy Díaz, a menos que éste se lo ordenara: se alejaba entonces y permanecía inmóvil, siguiendo con sus grandes y hermosos ojos todos los movimientos de su amo. (...) En pocas horas, el negrito y el antílope fueron grandes amigos, cosa no difícil, pues los animales, y en especial los tímidos, tienen maravilloso instinto para conocer la buena o mala intención de las personas. Después de varias pruebas de saltitos, palmadas, carreras y tal vez un poco de azúcar, Menné pareció convencerse de la real amistad del negrito, y se entregó entonces, sellando el tratado con una loca disparada para que Tuké lo siguiera.²⁵⁰

O elemento comum que se destaca nestes três casos, além da condição amansada das feras selvagens, é que seus respectivos donos detém o mesmo tipo de caráter. Na verdade, o caráter virtuoso dos protagonistas é a condição sem a qual não é possível a submissão dos animais. Algo distinto ocorre em *El mono que asesinó*, narrativa fantástica na qual um vigia de zoológico, Boox, tem sua existência intimamente ligada a de um dos gibões do local. Após roubar o macaco e levá-lo

248 QUIROGA, 1998, p.408.

249 Ibid, p.457.

250 Ibid, p.458-459.

para casa, ambos adoecem e progressivamente as almas trocam de corpo, ficando Boox aprisionado no corpo do animal e sendo assassinado dias depois pelo primata.

A relação entre Boox e o primata, que se inicia a partir do momento em que o animal começa a dirigir-lhe frases misteriosas, não possui elementos como admiração ou confiança, como nos casos anteriores. Em um momento crucial o animal revela ser a reencarnação de um homem indiano nascido há milhares de anos, que havia sido traído e morto por culpa de um antepassado do protagonista. E sua vingança consistirá em um processo de migração de almas no qual cada um assumirá o corpo do outro.

Hasta que llegado el momento fatal de la reencarnación, hícelo, pero mi espíritu estaba enfangado: retrocedí, convertíme en un ser abyecto, encarné en mono, y en millones de años no llegaré a ser lo que fui. Pero, entre tanto, Boox, descendiente del que enlodó mi alma con su monstruosa injusticia, estás aquí, bajo mi cuerpo que vas a encarnar ahora.²⁵¹

Boox apenas tenta agredir o animal, sem sucesso, e acaba por fugir de volta para o zoológico. O protagonista é descrito como um homem medíocre, que não é nada mais do que vítima dos acontecimentos:

1)Y recién entonces se dio cuenta de lo que hacía: había respondido al mono; su vida entera habíase sacudido hasta lo más íntimo por lo que el mono dijo. (...) Boox se fue al fin, alejóse paso a paso, pues llevaba esta verdad rotunda: había un mono, un mono cualquiera de Jardín Zoológico, un mono comprado en cualquier parte, que el público veía indiferente todos los días porque era tan estúpido como los demás. Y este mono tenía sobre él una influencia poderosísima.²⁵²

2)Entre tanto, Boox corría por la calle desierta. Conservaba toda su razón humana, pero su voluntad de hombre estaba profunda y completamente abolida. Sentíase, a pesar suyo, arrastrado a correr, a correr hacia el Jardín Zoológico, sin que toda su fuerza razonante lograra evitarlo²⁵³.

Podemos perceber que o perfil psicológico dos personagens é o elemento determinante para a relação que se construirá com os animais. Nestas novelas, a presença de traços considerados marcadamente positivos indica um homem que será capaz de dominar feras, bem como uma personalidade prosaica acaba por ser subjugada por outra mais forte. A construção de narrativas nas quais animais

251 QUIROGA,1998,p.339-340.

252 Ibid,p.313.

253 Ibid, p.342.

mantém uma relação de amor ou ódio intensos com seres humanos não é inédita em Quiroga, que escreveu diversos contos neste sentido²⁵⁴, mas o fato de que apareça em quatro das seis novelas é digno de ser notado porque nos assinala a repetição de outro procedimento discursivo: a construção dos protagonistas.

Na estrutura contística na qual Quiroga especializou-se não verificamos um grande desenvolvimento dos aspectos psicológicos de seus personagens. Nas novelas, entretanto, o escritor deveria trabalhar com ferramentas que permitissem o aumento da extensão da narrativa, tais como a exploração da psicologia dos personagens principais. É interessante percebermos que, se nos debruçarmos sobre os protagonistas das novelas, verificaremos a extrema semelhança de seus perfis.

Começemos por Longhi, o revisador de madeiras que protagoniza *Las fieras cómplices*. O italiano possui um “*rostro anguloso, pero enérgico y que respiraba franqueza y decisión en la menor línea*”²⁵⁵. Detentor de um profundo senso de humanidade e justiça, conquista a simpatia dos peões porque

Longhi era demasiado hombre para prestarse a estos robos, tanto más viles cuanto que eran contra un pobre peón desamparado, cuyas penurias y rudo trabajo para conseguir una bolsa de grasa o poroto, él conocía bien. (...) Longhi se daba cuenta de la lógica desconfianza de esa pobre gente, compadeciéndolos desde el fondo de su alma.²⁵⁶

A imagem de Longhi constrói-se também a partir das falas e atitudes de Guaycurú, indígena com quem trabalha na obragem e que passa a dedicar-lhe lealdade e devoção depois que Longhi compra-lhe remédios para a malária. Através de repetitivas exclamações de “*vos sos bueno, patrón*” acompanhadas de beijos nas mãos do italiano, a figura benfeitora de Longhi não realiza jamais alguma ação que contrarie esta impressão. E mesmo após sofrerem uma tentativa de assassinato

²⁵⁴ Eduardo Romano (1967), ao realizar uma classificação da obra de Quiroga, identifica como um dos subgrupos recorrentes nas narrativas as fábulas que questionam a relação entre o homem e os animais, seja mostrando confrontos (*La guerra de los yacarás, El alambre de púa, Los cazadores de ratas, Juan Darién*), ajudas decisivas (*La tortuga gigante, El loro pelado, La gama ciega*) ou alianças transitórias contra um inimigo em comum (*El passo de Yabebirí, Anaconda, El regreso de la Anaconda*).

²⁵⁵ QUIROGA, 1998, p.288.

²⁵⁶ Ibid, p.290.

impetrada pelo dono da obragem, o ato de vingança que será executado por Longhi em seu próprio nome e em nome do amigo é absolutamente justificável, visto que Alves, o patrão, era “*el perfecto tipo del déspota, iracundo, cobarde, miserable, cruel hasta el refinamento y con una voluntad de hierro*”²⁵⁷.”

Não é apenas este perfil de protagonista que voltará a aparecer. A fórmula do europeu que se associa ao aborígene para salvá-lo repete-se de maneira muito parecida em *Una cacería humana en África*, escrita seis anos depois. Nesta novela, Ruy Díaz poderia ser considerado um alter-ego de Longhi, situado no continente africano. Seu rosto é expressivo como o do italiano, possuindo “*una amplia frente de resolución y voluntad*”²⁵⁸, e ambos são profundo conhecedores da selva, ainda que originários do Velho Mundo. Enquanto Longhi é capaz de domesticar uma leoa, Ruy Díaz é especialista nos venenos existentes nos trópicos. Mas sobretudo a descrição psicológica que encontramos parece falar-nos do mesmo personagem. Vejamos:

Ruy Díaz, cuyo físico hemos bosquejado ligeramente, era, en su parte moral, uno de esos hombres nacidos para triunfar solos, donde cien semejantes naufragarían. Ancha inteligencia; claridad extraordinaria de espíritu; carácter inquebrantable una vez que se había decidido sencillamente por algo; capaz de sostener con la vida la menor de sus convicciones; hombre de entregar su único pedazo de pan a una criatura con hambre, y perfectamente resuelto a dar su propia vida ante una injusticia, y sobre todo cuando se trataba de un pobre ser oprimido. Agréguese a eso un valor a toda prueba, una serenidad maravillosa y un gran corazón bajo su imponente figura, y se tendrá al raro amigo del ciudadano Tuké.²⁵⁹

Aqui, seis anos depois de *Las fieras cómplices*, Quiroga parece estar mais familiarizado com a necessidade de adaptar sua escrita para aumentar o número de páginas (lembramos que esta novela é ainda maior que as outras, com oito partes), e desenvolve de maneira muito mais detalhada a descrição de Ruy Díaz. Enquanto em *Las fieras cómplices* a imagem de Longhi forma-se para o leitor principalmente a partir de suas ações e de sua interação com os outros personagens, no caso de *Una cacería humana em África* nos deparamos com um parágrafo inteiro apontando as características do protagonista. Logo em seguida, ocupando um espaço que na revista corresponde a metade da página, temos o relato da vida pregressa de Ruy

²⁵⁷ Ibid, p.288.

²⁵⁸ QUIROGA, 1998, p.444.

²⁵⁹ Ibid, p.457.

Díaz. Esta digressão enriquece a narrativa pois aprofunda a caracterização do protagonista e explica seu interesse por pesquisar venenos – fato que terá uma importância crucial no desenrolar da trama.

De maneira similar é apresentado o futuro dono do tigre Rajá, Lorde Aberdale, em *El devorador de hombres*. Esta novela, diferente das outras, não está dividida por partes numeradas, mas por palavras-chave que antecipam o que virá a seguir. Neste caso temos “*El ataque – Un héroe – Mi padre salta – La muerte da Nani-Dan*”. O herói em questão é Lorde Aberdale, que apesar de pertencer ao grupo de caçadores que mata os pais de Rajá, provoca desde o primeiro momento a admiração do jovem tigre:

Entonces pude observar detenidamente al joven lord. Como he dicho era apenas un adolescente. Tenía el rostro de palidez de cera, y en él brillaban con honda dulzura, un par de hermosísimos ojos, negros y melancólicos. Había avanzado hacia la gruta con la seguridad de mirada y la elegancia de paso de quien sabe bien que su corazón no temblará. Y si se tiene en cuenta que iba hacia un tigre real de Bengala, un Devorador de Hombres, acorralado en su guarida, se comprenderá el temple de aquel joven corazón.²⁶⁰

Esta atração acaba sendo a causa da captura de Rajá, que não suporta ver o jovem ferido. Lorde Aberdale, mesmo após ter matado a mãe do felino, é referido como *herói*.

Un segundo estremecimiento recorrió el cuerpo del héroe. Seguramente iba a morir. Entonces, lleno de una inmensa tristeza, me eché a su lado. ¿Qué me importaba todo? No pensaba en nada ni podía hacerlo. Toqué sin querer una de sus manos desgarradas, y la sentí de hielo. Otra ola de tristeza me oprimió el corazón, y sin darme así cuenta de lo que hacía, comencé a lamer aquella mano en flor de belleza, de temeridad y de suerte.²⁶¹

Outra vez apresenta-se um personagem que, por seu caráter, é capaz de dominar e transformar os impulsos de uma fera selvagem – como Longhi e a leoa, ou Ruy Díaz e o antílope. Tal perfil não é unicamente uma impressão provocada pela narrativa, mas está aclarada pelo narrador.

Lo que poseía el joven lord era muy sencillo, y que justamente faltaba en un todo a los otros: el valor, la serenidad profunda y confiada en sí misma con una gran fuerza, y que es la que da esa expresión a la mirada. Y esto

²⁶⁰ QUIROGA, 1998,p.381.

²⁶¹ Ibid, p.386.

además: la inteligencia. No hay animal que no comprenda en cierto modo lo que se le dice, siempre que el alma del hombre tenga verdadero temple.²⁶²

Força de caráter, inteligência, valentia e serenidade nos momentos de risco: características que poderiam ser intercambiadas indistintamente entre os protagonistas das novelas anteriormente mencionadas, e que também se aplicam a um dos protagonistas da novela de ficção científica *El hombre artificial*, Nicolás Donisoff. O russo, juntamente com dois outros cientistas, é o responsável pela criação de Biógeno, o primeiro ser humano artificial.

Subía a su límpida mirada el temple de diamante de aquel alma. Su belleza angelical cobraba un tono, no de dureza mas sí de firmeza de mármol, en que la voluntad trascendía hasta en la más leve línea de su rostro, algo en fin de la belleza sombría de un arcángel rebelde.²⁶³

Donisoff é referido como anjo/arcanjo pelo narrador, e suas virtudes são ressaltadas constantemente ao longo da novela. Tal qual nos protagonistas anteriores, a beleza e a força de vontade coexistem com a sabedoria do cientista. Frases repletas de adjetivos como “*La belleza angelical de su rostro había adquirido un tono duro, implacable, como si la terrible voluntad que se albergaba dentro de aquella cabeza gentil, hubiera traspasado el semblante.*”²⁶⁴ caracterizam o herói desta novela, “*Un sabio en la más honda acepción de la palabra*”²⁶⁵ e que era possuidor de “*violentos sentimientos de justicia*”²⁶⁶. Este tom de quase idolatria à figura de Donisoff perpassa desde a primeira página até a última da novela, quando o russo morre após se oferecer como parte do experimento científico:

¡Su compañero, el más grande y más noble de todos los hombres, aquella criatura de genio y sacrificio, fulminado para siempre! ¡Estaba allí muerto, aquel arcángel de genio que había creado lo más grande que es posible crear en este mundo!²⁶⁷

E, apenas oito linhas depois: “*Su porvenir entero estaba muerto ya (...); como allí – criatura sublime, arcángel de genio, voluntad y belleza -, estaba muerto*

²⁶² Ibid, p.401.

²⁶³ QUIROGA, 1998,p.357.

²⁶⁴ Ibid, p.343.

²⁶⁵ Ibid, p.344.

²⁶⁶ Ibid, p.346.

²⁶⁷ Ibid, p.376.

Donissoff.²⁶⁸ A repetição de elogios (a beleza sombria/angelical, a vontade/terrível vontade, gênio/arcanjo de gênio) e sua redundância é característica de uma outra matriz narrativa, correspondente à novela de folhetim ²⁶⁹. Frente a tal enxurrada de louvações, aspectos do personagem que constroem uma imagem mais rica e complexa ficam obscurecidos, como o episódio em que, por questões ideológicas, Donissoff trai e sentencia à morte o único homem que o protegera após a morte de seus pais.

Na realidade, se compararmos os perfis dos quatro protagonistas até agora analisados, este seria o único constituído de certa profundidade e possuidor de conflitos: Donissoff poderia, caso a narrativa fosse mais desenvolvida, mostrar-se um autêntico herói romanesco. Enquanto isso Longhi, Ruy Diaz e Lord Aberdale são personagens de caráter estereotipado, e se assemelham mais aos heróis épicos, guiados por um senso de bem comum que ultrapassa seu bem-estar individual e que não permite questionamentos íntimos ou inseguranças no que diz respeito às ações que devem ser tomadas.

Mesmo que nos distanciemos dos feitos heroicos e dos homens *de valor* e observemos protagonistas medíocres como Guillermo Boox de *El mono que asesinó* ou Didio Juliano de *El remate del Imperio Romano*, não encontraremos outras existências em conflito. Estas duas novelas se diferenciam das demais por sua temática e por não apresentarem protagonistas de caráter heroico. *El mono que asesinó* é uma narrativa fantástica e *El remate del Imperio Romano* é uma novela histórica. Nestas novelas, o nó não está vinculado ao caráter dos personagens principais, que são quase tão espectadores de seu destino quanto o próprio leitor. Boox, de *El mono que asesinó*, possui um problema: um macaco gibão que lhe fala

²⁶⁸ Ibid, p.376.

²⁶⁹ Merece destaque o fato de Quiroga utilizar tantos e tão repetidos adjetivos nas novelas, enquanto seus contos são reconhecidos exatamente pelo contrário, por seu discurso objetivo no qual a economia de palavras é a regra. De fato, em seu clássico *Decálogo del Perfecto Cuentista*, o item sete é bastante claro: “*No adjetives sin necesidad.. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.*” A partir daqui podemos inferir o esforço feito pelo contista, disciplinado ao texto breve, e se viu obrigado a multiplicar a extensão de suas narrativas.

frases aparentemente sem sentido. É a curiosidade que lhe arrasta à sua desgraça e cumpre os propósitos de vingança do primata. O caráter fantástico da novela se mantém pela distância que o narrador estabelece da psicologia de Boox, atendo-se a descrever os sentimentos de angústia e agitação de forma tal que não é possível ao leitor saber até que ponto a sanidade mental do protagonista está intacta.

Pero si, como se ha dicho, Boox era una persona sensata, hay cosas muy superiores a la cuerda razón. El estado de Boox, subordinado a un cuadrumano, no era alentador. E insistiremos en lo que para nuestro hombre tenía de más chocante la aventura. Si se tratara de un mono especial, rarísimo, ello podía acaso halagar a un bimano; pero sentir su vida ligada a un gibón cualquiera, manoseado por peones y cuidadores, porque era un mono como todos los demás, es profundamente denigrante.²⁷⁰

O motivo da maior inquietude de Boox com a situação, por exemplo, não é de forma alguma razoável: ele não se preocupa com o ato de fala do gibão, mas sim com a ausência de qualquer traço que tornasse o macaco especial. É esta postura insólita em um personagem apresentado de maneira até então realista que se coaduna com a ambientação fantástica da história. Em *El mono que asesinó* a utilização de um dos temas em voga na época, a teoria darwinista de evolução, soma-se à experiência e ao talento de Quiroga na criação de narrativas fantásticas. Temos como resultado uma trama que funciona extremamente bem se ignoramos a condição original de sua produção: as novelas por entregas eram publicadas semanalmente, e o corte na narrativa desempenhava um fator crucial na manutenção do suspense e na captação do interesse do leitor. Alterações ou falta de cuidado com este elemento poderiam comprometer a leitura da obra, como veremos no próximo subcapítulo.

Finalmente, *El remate del Imperio Romano* aborda um fato histórico acontecido no ano 193, quando o exército Pretoriano assassinou o imperador Pertinax e ofereceu o Império para o romano que lhes pagasse o maior soldo, em um verdadeiro leilão. Didio Juliano é o senador milionário sem nenhuma habilidade política, descrito como “*gastrónomo de lo raro y monstruoso*”²⁷¹ que vence o remate e que se torna imperador por pouco mais de sessenta dias, sendo assassinado juntamente com sua mulher pelo mesmo exército que lhe coroou. Não interessa,

²⁷⁰ QUIROGA, 1998,p.314.

²⁷¹ QUIROGA, 1998, p.415.

para o desenrolar da trama, eventuais conflitos psicológicos de Didio, que tal como Boox não possui virtudes ou *valor*. O senador é descrito como um homem absolutamente desprezível:

Era aquel personaje, a la par que glotón, muy pobre de espíritu y dado a bufonadas. Su dicha era halagar el estómago de sus clientes, y sobre todo que se le considerara hombre de influencia en el Senado. Su enorme vientre danzaba al son de carcajadas, y las aclamaciones con que sus invitados acogían cada nuevo plato que el mayordomo trinchaba a compás de música, halagaba su vanidad hasta congestionarle el rostro.(...) sus consulados y preturas, dándole inmensas fortunas, despertaron debilidades congénitas y vicios adquiridos.²⁷²

A maneira caricatural de apresentar o protagonista, bem como a descrição de suas ações, que se desenvolvem sem sobressaltos ou imprevistos, constrói um personagem estereotipado, sem conflitos e sem complexidade: sua interioridade é tão rasa como a dos protagonistas heroicos Longhi, Ruy Díaz e Aberdale. A diferença basilar entre eles, como mencionado, é que Didio Juliano e Guillermo Boox são apresentados muito mais como vítimas do que protagonistas de seu destino.

Este maniqueísmo da quase totalidade dos personagens que povoam as novelas, se analisado juntamente com a previsibilidade das tramas apresentadas, é compreendido por Beatriz Sarlo como uma das ferramentas que caracterizaria os relatos populares:

Este principio constructivo simple asegura la disminución (más bien la liquidación) de la ambigüedad que desordena; y, sobre todo, asegura el género. (...) La seguridad del género crea condiciones de lectura para un público con destrezas técnicas limitadas. Desde el comienzo se sabe de qué se trata y qué puede esperarse razonablemente del texto. Esta seguridad temática y formal, esta disminución del imprevisto verbal o tópico, es uno de los rasgos fundadores de la retórica de las narraciones populares.²⁷³

A segurança temática da qual trata Sarlo é uma constante nas novelas de Quiroga: A vingança aparece como elemento basilar de quatro das seis narrativas. A busca por retaliação é o mote de *Las fieras cómplices*, *El mono que asesinó*, *El devorador de hombres* e *Una cacería humana em África*. Em todas elas um ato de injustiça é cometido por alguém que detém o poder, e a novela desenrola-se a partir do planejamento e execução da vingança, que inevitavelmente é sangrenta. A

²⁷² Ibid, p.416.

²⁷³ SARLO, 2011.p.146-147

violência é aqui apresentada como inevitável, pois se origina de uma situação de abuso de poder na qual quem está hierarquicamente abaixo sofre humilhações, violações e insultos: o empregado frente ao patrão; o macaco frente ao homem; o tigre frente ao treinador; o nativo frente ao militar. Ou seja, o desenvolvimento da trama brinda sempre ao leitor o efeito catártico próprio da literatura de matriz popular.

Em *Las fieras cómplices* o alvo é o patrão da obragem, Alves, que após torturar e quase matar o “buen patrón” Longhi e o indígena Guaycurú será devorado pela leoa que havia sido adestrada pelo italiano com este único fim. Em *El mono que asesinó* o indiano morto por um ato de traição três mil anos antes encarna em um macaco em Buenos Aires buscando retaliar-se do descendente de seu assassino, Guillermo Boox. Após quase enlouquecê-lo, assume seu corpo e obriga Boox a refugiar-se na jaula de zoológico que antes lhe pertencia, matando-o em seguida. As intermináveis torturas às quais é submetido o tigre Rajá em *El devorador de hombres* são seguidas por uma humilhação de três anos, tempo necessário para seu treinador confiar suficientemente no tigre. Rajá, que em um primeiro momento é impedido por Lord Aberdale de matar o treinador Kimberley devorando sua cabeça, encontra o momento propício ao fugir da jaula que o transportava à casa de seu novo dono. Em *Una cacería humana en África* o herói Ruy Díaz, benfeitor do africano Tuké em uma relação muito semelhante à de Longhi e Guaycurú, salva a vida do aborígene graças a seus conhecimentos sobre a selva. No caso de Ruy Díaz, trata-se de sua experiência com venenos e antídotos. Os oficiais da colônia que tentaram utilizar-se da criança como isca viva para um leão aplicam-lhe veneno e sua vida é salva graças à intervenção do herói, que em seguida mata um dos oficiais. Meses depois, o depoimento de Díaz em um tribunal europeu que julgava as ações do oficial sobrevivente é determinante para condenar o acusado.

Permeadas de violência também são as páginas de *El hombre artificial* e *El remate del Imperio Romano*. A trajetória particular de cada um dos cientistas é marcada por atos de agressão física e moral: Por integridade ideológica, o russo Nicolás Donissoff denuncia e causa a morte do homem que o havia educado e protegido, o príncipe Dolgorouky, e nunca mais se recupera do trauma emocional. O italiano Luigi Sivel torna-se médico após fugir de casa e da rotina de agressões que o pai lhe impunha. Ricardo Ortiz, argentino de família rica, é expulso de casa porque

seus pais não concordam com suas escolhas profissionais. Na reunião dos três cientistas para a criação do primeiro homem artificial, os episódios de tortura repetem-se até causar a morte de Donissoff. Em *El Remate del Imperio Romano*, as cenas de agressão e violência são uma constante. O assassinato do imperador Cómodo é seguido poucas páginas depois pela morte de seu sucessor, Pertinax. O exército romano exige soldos maiores e não perdoa a quebra de suas expectativas, e por isso, mesmo após ter vendido o Império ao senador Didio Juliano por uma enorme quantia de dinheiro, não tarda em assassiná-lo junto à esposa.

Ainda que identifiquemos uma evolução no que diz respeito à descrição das personagens, que ocorre de forma linear ao longo dos anos, o fato de haver apenas um personagem mais complexo dentro do conjunto de seis narrativas – Donissoff, de *El Hombre Artificial* - exige que observemos a questão desde outro ponto de vista: a posição do narrador. Ao analisar o discurso na arte, Mikhail Bakhtin argumenta que o modo pelo qual o narrador percebe seu herói estaria determinado precisamente pelo grau de proximidade entre ambos:

O primeiro fator determinante da forma do conteúdo é a escala avaliativa do evento descrito e seu agente – o herói (tenha nome ou não), tomada em estrita correlação com a escala do criador e do contemplador. Aqui temos de lidar, exatamente como na vida legal ou política, com uma relação bilateral: patrão-escravo, soberano-dominado, camarada-camarada, etc., como heróis de um enunciado, também determinam sua estrutura formal. (...) todos os elementos do estilo de uma obra poética estão também impregnados da atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo e expressam sua posição social básica. Frisemos uma vez mais que aqui não nos referimos àquelas avaliações ideológicas que estão incorporadas no conteúdo de uma obra na forma de julgamentos ou conclusões, mas àquela espécie mais entranhada, mais profunda de *avaliação via forma* que encontra expressão na própria maneira pela qual o material artístico é visto e disposto²⁷⁴.

Partindo desta perspectiva, passamos a observar a forma como são apresentados os heróis das três novelas de aventura que são ambientadas na selva (*Las fieras cómplices*, *El mono que asesinó*, *Una cacería humana en África*), e percebemos que em todas elas o narrador utiliza-se da primeira pessoa do plural, desde as primeiras linhas da história. Abundam e se repetem expressões como “Nuestro hombre/ nuestro viajero/nuestro extraño caminante”, nas referências aos personagens. Também são constantes as formas verbais correspondentes à

²⁷⁴ BAKHTIN e VOLOSHINOV, 1976.p.18

primeira pessoa do plural (“Nos encontramos/Estamos em África/nos permitirán saber algo más/ pronto sabremos”etc). De maneira similar, o protagonista de *El mono que asesinó* é referido como “nuestro hombre”, porém somente até o momento em que rouba o gibão – ou seja, antes de enlouquecer verdadeiramente. Além disso, nesta novela o narrador não utiliza nenhuma forma verbal na primeira pessoa do plural. Nas duas outras novelas, *El Remate del Imperio Romano* e *El hombre artificial*, o narrador não se utiliza da primeira pessoa do plural em momento algum.

Concordando com a premissa de Bakhtin, a partir desta verificação podemos estabelecer diferentes graus de proximidade entre o narrador das novelas e seus protagonistas: Em um extremo estão os heróis que vivem na selva, em harmonia com a natureza, e que tem como valores norteadores de sua ação a amizade e a justiça. Estes seriam os mais próximos ao narrador. Além disso, ao utilizar repetidamente pronomes e formas verbais na primeira pessoa do plural, o narrador marca sua posição próxima do leitor. Estando lado a lado, o narrador busca assegurar que o leitor acompanhe com atenção a trajetória destes heróis que realizam sacrifícios em busca de justiça. E desta forma, a proximidade do narrador com seu herói acaba por assegurar a proximidade do herói com o leitor. Esta estratégia funciona tão bem na matriz narrativa do folhetim que se repete em três das seis novelas, ao longo dos seis anos.

Em um ponto intermediário está Guillermo Boox, um homem medíocre que merece a proximidade do narrador apenas até o momento em que sequestra o macaco e começa a perder o juízo. Após fugir com o animal do zoológico, é como se o narrador o abandonasse, e este afastamento repentino provoca uma transformação na maneira pela qual o leitor percebe o personagem. Uma vez que somos informados pelo narrador desde o terceiro parágrafo da narrativa que em *El mono que asesinó* a troca de corpos havia sido *real*²⁷⁵ e não mera alucinação de Guillermo Boox, podemos afirmar que a súbita transformação do tratamento do

²⁷⁵ “Ahora bien: este mono, durante los veinte días que duró su presunta enfermedad, no estuvo en la jaula por la sencilla razón de que había sido robado. Y quien fue a morir en ella, con una feroz puñalada en el cuello, sin conservar de hombre más que el alma, fue Guillermo Boox.”(Em QUIROGA, 1998, p.311)

narrador está associada à desumanização do protagonista. Quando Boox começa a ser influenciado pelo macaco e vai paulatinamente perdendo sua condição humana, o narrador o abandona.

No extremo oposto, nas duas novelas em que não há a utilização da primeira pessoa do plural (*El remate del Imperio Romano* e *El hombre Artificial*), temos os personagens localizados nas posições mais distantes do narrador. Lembremos que *El Remate del Imperio Romano* apresenta um fato histórico e que, portanto, não demanda a criação ficcional de protagonistas a partir do zero, fato que pode explicar o distanciamento do narrador em relação à trama. Por outro lado, enfatizamos que o protagonista de *El hombre artificial*, Donissoff, é o único herói das novelas dotado de profundidade. Isto indica que, nesta novela, o que parece ocorrer é que a falta de proximidade do narrador com o personagem permite uma visão mais profunda e complexa de sua interioridade. O cientista Donissoff é um ser estranho ao narrador, que por isso demonstra uma maior curiosidade por conhecê-lo e uma maior liberdade para explorá-lo.

Estas diferentes atitudes do narrador quiroguiano permitem também entrever a postura de Quiroga frente ao mundo moderno. Como bem observou Graciela Montaldo:

Los locos, paranoicos e hiperestésicos que suelen poblar las ficciones de Quiroga no van a la selva, son urbanos. La selva es el espacio de otra discriminación, aquella que encuentra en la “naturaleza” los medios de aniquilación de la modernidad, el saber y la tecnología, que no logran sobrevivir en la sociedad moderna. En Quiroga, la naturaleza es siempre una frontera a la modernización: es la confrontación y el límite a la ley del Estado, que hace invisibles sus despojos.²⁷⁶

A cidade seria o espaço da loucura em suas múltiplas formas – os cientistas que buscam construir um ser humano, o simples funcionário de zoológico que tem sua existência transformada por acreditar que um macaco lhe fala, o comerciante romano que se crê em condições de ser imperador. Por sua vez, a selva é o lugar onde as virtudes humanas se sobressaem, as alianças são formadas, a morte é um risco constante e a busca por justiça norteia os protagonistas. O tratamento diferenciado dado aos personagens das novelas de aventura parece estar demonstrando um maior apreço a uma condição na qual, despossuído dos

²⁷⁶ MONTALDO, 2004. p.117-118.

confortos da vida moderna, o homem encontra-se capaz de realizar atos verdadeiramente heroicos. Neste sentido, torna-se inevitável não pensarmos na própria existência de Quiroga, o intelectual que abandona a metrópole para isolar-se na selva.

As novelas folhetinescas do escritor discutem os valores da sociedade moderna como o saber e a ciência, e valorizam sobretudo sentimentos como a compaixão e a justiça. Aparecendo nas páginas das publicações periódicas - tão características de seu tempo - e destinadas a um público heterogêneo oriundo dos setores populares, Quiroga demonstra ser capaz de perceber as contradições de sua época, e realiza um questionamento sobre a modernidade desde ela mesma.

Após termos analisado como se dá a construção discursiva no que se refere aos protagonistas e à temática das novelas quiroguianas, devemos agora dar um passo atrás e observarmos como ocorreu a organização e a montagem destas narrativas no espaço das páginas das revistas ilustradas nas quais elas foram publicadas pela primeira vez. Então poderemos almejar uma compreensão que abarque a totalidade destas obras, e que inevitavelmente deverá incluir elementos que vão muito além das palavras impressas nas páginas dos folhetins.

4.2 Através do espelho: a estrutura novelesca

Dentre as técnicas de composição que estruturam a narrativa folhetinesca, o domínio da técnica de interromper a narrativa no momento justo, o corte, é a condição de sobrevivência do narrador da novela de folhetim. Sendo um dos principais responsáveis pela suspensão da ação e por manter o interesse do leitor vivo, no aguardo da próxima edição, no caso das novelas quiroguianas, somente é possível de ser observado se utilizarmos as fontes primárias - *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*. Na compilação das obras em livro encontramos apenas divisões numeradas que não correspondem aos cortes realizados em cada edição da revista. Saber em que momento das novelas de Quiroga encontrava-se o corte é de fundamental importância para avaliar o bom ou mau funcionamento da trama - segundo o que deve se esperar do gênero folhetinesco. Marlise Meyer explica a

importância do corte justo ao estabelecer uma relação entre as novelas de folhetim e os antigos hábitos de contar histórias entre as famílias:

A necessária suspensão (...) como que reproduz, melhor dizendo, reencontra aspectos fundamentais e praticamente volatilizados da estética do romance-folhetim. Isto é, a leitura nas condições efetivas de sua publicação primeira, ditada por razões econômicas, vale dizer, de sua elaboração dia após dia, com os macetes narrativos decorrentes dessa interrupção: o corte, a suspensão da narrativa num momento crucial, donde, para o leitor, a curiosidade em suspenso. A leitura interrompida (...) cria aqueles “vazios” de que fala um teórico da recepção, que favorece “a atividade imaginativa do leitor.”²⁷⁷

Para abordar como se dá o corte nestas narrativas, devemos antes de tudo mencionar brevemente qual era a organização do espaço físico disponível para Quiroga dentro das publicações. Sabendo que cada parte das novelas ocupava sempre duas páginas, verificamos que nos cinco relatos publicados em *Caras y Caretas* há uma ilustração que acompanha cada página da narrativa, e estas ilustrações possuem um tamanho relativamente constante de um quarto da página. Ao longo de cinco anos, nas vinte e sete edições da publicação, por seis vezes há um rodapé com um anúncio publicitário, que ocupa um mínimo espaço da página e que pouco prejudica a extensão do texto ²⁷⁸. A exceção é a edição de 12/02/1910, na qual a publicidade da Água de Colônia “L’Incroyable” preenche metade da página, logo após a parte final da novela *El hombre artificial*. Podemos perceber, portanto, a dinâmica pela qual tanto os anúncios quanto as partes de cada novela são ajustados às necessidades comerciais da revista. Este fator é de crucial importância, pois interfere no próprio corte das narrativas e ocorre por motivos alheios à vontade do escritor. Por sua vez, na revista *Fray Mocho* as ilustrações acompanham também o título do relato²⁷⁹, e aqui a sua organização é variável: Encontramos tanto páginas sem nenhuma ilustração quanto com uma ou duas imagens, de formato ora retangular, ora circular.

²⁷⁷ MEYER, 1996,p.232-233.

²⁷⁸ Nos referimos às edições de 22/05/1909, 08/01/1910, 15/01/1910, 04/05/1912 18/05/1912 e 25/05/1912.

²⁷⁹ É interessante notar que a ilustração que acompanha *Una cacería humana en África* é de um tigre, animal que sequer aparece na novela. Apesar de dialogar com o título do relato ao fazer referência a um dos animais típicos do continente, isto demonstra a falta de cuidado dos editores da revista.

Feitas estas considerações, o que nos interessa destacar é que, mesmo com ilustrações e/ou anúncios, todas as partes das novelas possuem uma extensão relativamente constante: ao redor de 2.000 palavras. Também todas as novelas estão divididas em “capítulos” ora numerados, ora identificados por palavras-chave que funcionam como uma espécie de antecipação da narrativa. Entretanto, e esta é a grande questão, as divisões originariamente criadas pelo autor não correspondem ao corte publicado nas revistas. Uma vez que na revista os cortes parecem ocorrer aleatoriamente e muitas vezes de maneira descuidada, enquanto nas novelas aparecem de maneira organizada e efetiva para a manutenção do suspense, podemos inferir que Quiroga não era o responsável pela distribuição das partes das novelas nas páginas de *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*.

Las fieras cómplices, estreia do contista no gênero novela de folhetim, foi dividida em quatro partes pelo autor, porém aparece em cinco edições de *Caras y Caretas*. O final da primeira parte, ou o primeiro corte, prima pelo inusitado: ocorre no meio de uma frase, após uma vírgula.

- Viene corriendo – murmuró el indio, asegurando el mango del machete en su mano ejercitada. Efectivamente, a ellos llegaba ya un sordo rumor de ramas violentamente agitadas y un bramido, tan próximo esta vez que hizo latir tumultuosamente el corazón de aquellos predestinados a una horrible muerte,²⁸⁰

Ainda que o enunciado da frase - *predestinados a uma horrível morte* - possua certa carga de tensão, a presença da vírgula no que deveria ser o corte é exatamente o contrário do que se esperaria para uma história de aventuras, pois indica uma continuidade que não está presente, frustrando o leitor. Podemos também perceber que esta vírgula não foi um erro tipográfico, não está substituindo um ponto final, como é possível perceber na edição seguinte, onde o texto não principia com uma nova frase, mas retoma e repete o parágrafo interrompido. A falta de cuidado com o corte no momento de tensão, portanto poderia ter sido uma necessidade devido ao espaço limitado dado pela revista.

Este trecho do relato trata do momento em que Guaycurú finalmente conhecerá “*ela*”, personagem que havia sido mencionada repetidas vezes

²⁸⁰ CARAS Y CARETAS, N°514, 08/08/1908.

anteriormente mas cuja identidade até então era um mistério. O parágrafo retomado, sem interrupções, é o seguinte:

- Viene corriendo – murmuró el indio, asegurando el mango del machete en su mano ejercitada. Efectivamente, a ellos llegaba ya un sordo rumor de ramas violentamente agitadas y un bramido, tan próximo esta vez que hizo latir tumultuosamente el corazón de aquellos predestinados a una horrible muerte, denunció la inmediata presencia de la fiera. Y ya nuestros hombres habían hecho un último llamado a toda su serenidad, cuando el viajero que desde un momento atrás oía los bramidos con estupefacción, murmuró poniéndose pálido:

-Yo conozco eso... ¡Guaycurú! ¡Ese modo!...

Y antes que el indio tuviera tiempo de responder, el viajero lanzó un grito de alegría, golpeándose la frente:

-¡Somos unos estúpidos, Guaycurú! ¡No la hemos conocido!

Y se lanzaron a tierra.²⁸¹

No texto original este é o momento em que se encerra o capítulo 1, apenas linhas depois do corte publicado pela revista. O enunciado de Longhi “*No la hemos conocido*” indica ao leitor que o protagonista possui familiaridade com o animal, e por consequência, a mencionada “ella” é esta fera . Neste ponto encontramos a tensão que estava ausente do corte original, e o fato de que este seja o fim de um capítulo parece demonstrar uma tentativa de Quiroga em organizar a narrativa da maneira mais eficaz à publicação seriada. Porém, como já mencionado, cada parte do relato na revista era formada por um número de palavras relativamente estável, e este fato, juntamente com a existência de ilustrações ou anúncios, orientava a necessidade da revista em interromper o relato.

Na segunda novela a ser publicada, *El mono que asesinó*, encontramos novamente um corte de pouca tensão:

Boox, confuso, se retiró. Al cruzar echó una ojeada al gibón, y ante el recuerdo del lazo profundo y misterioso que lo unía con el maldito cuadrumano, resolvióse, ya que no se lo vendían, a un medio tan eficaz como el otro: robarlo.²⁸²

Já se sabia, desde a primeira página da narrativa, que o gibão havia sido roubado. Portanto, quando Guillermo Boox decide sequestrar o macaco para tentar descobrir o mistério da fala do animal, nenhuma novidade está posta ao leitor. Caso esta informação não houvesse sido fornecida previamente, o corte estaria muito

281 QUIROGA, 1998, p. 283.

282 CARAS Y CARETAS, nº552, 01/05/1909.

mais adequado a seu propósito. Além disso, tal como ocorrera em *Las fieras cómplices*, o final do capítulo 1 está apenas um parágrafo adiante:

Robar un animal del Jardín Zoológico es tarea sumamente difícil, tan difícil, que considerados los deseos que de ello habrá habido más de una vez, nunca se ha llevado a cabo. Al decir nunca, exageramos, pues Boox robó el gibón, lo robó en persona, sin dejar de él más que su recuerdo y un inequívoco olor a gibón en la jaula que ocupó.²⁸³

A mesma questão colocada em *Las fieras cómplices* aparece. Talvez Quiroga tenha tentado organizar as partes publicadas segundo as divisões dos capítulos, fato impossibilitado pelo limite no número de palavras de cada parte da novela. Neste último parágrafo, percebemos que há uma maior tentativa de criar a tensão através da antecipação dos acontecimentos e da repetição do verbo “roubar”, com ênfase na complexidade que representa tal tarefa: De qualquer forma, não passa despercebida a redundância de um enunciado como “roubar em pessoa”, e nem é possível deixar de notar como o “inequívoco cheiro de gibão” cria uma atmosfera de suspense.

El hombre artificial, terceira novela a ser publicada, possui momentos de tensão importantes – na divisão dos capítulos. Contudo, no final das partes tal como apareceram em *Caras y Caretas*, a preocupação dirigida para captar o interesse do leitor e estimular a continuação da leitura foi praticamente suprimida, pois tal como nas novelas anteriores, o corte verificado na revista não corresponde aos cortes originais da narrativa. Ainda que um terço da novela trate de abordar a vida pregressa dos protagonistas, através de relatos de incidentes que não alteram, interferem nem se relacionam com a trama principal (e é possível que tais páginas só estivessem presentes para aumentar a extensão da obra), esta novela se destaca pela distância temática que possui das outras. Quiroga escreve uma novela de ficção científica que em 1910 relativiza e amplia a categoria de “ser humano”, questiona os limites éticos da ciência, e está em profunda sintonia com temas em voga da época. É uma lástima que os cortes da revista pareçam ocorrer aleatoriamente, no meio da descrição dos eventos ou mesmo interrompendo diálogos:

Donissoff, con el oído sobre el corazón del hombre, parecía una estatua. Sivel tenía los ojos clavados en el termómetro, introducido en la boca de aquél. Ortiz oprimía entre sus manos los pies del hombre, observando la temperatura.

Durante dos eternos minutos ninguno se movió. Al fin Donisoff se incorporó, apartando de la frente su cabello rubio.²⁸⁴

No ano seguinte, 1911, o corte das novelas de Quiroga começam a ser muito mais eficazes, e em *El devorador de hombres* a suspensão ocorre em momentos de ganchos que retomam a exposição do fio das ações do protagonista:

Llegué a hacerlo, sin embargo, y lo hice durante cinco años con el alma empapada en vergüenza. Pero en el fondo de mi voluntad quebrada y mi dignidad envilecida, ardía siempre, alimentándose con mi propia degradación, la llama candente de mi venganza.²⁸⁵

Estes ganchos, que consistem em parágrafos que não relatam acontecimentos, mas expressam os anseios do protagonista, são extremamente eficazes e polivalentes, pois poderiam ser intercambiados tranquilamente sem prejudicar a ordem dos fatos na narrativa. Ao recuperarem a motivação de Rajá e enfatizarem seu desejo de vingança, conquistam o leitor e criam a expectativa por saber, enfim, como se dará a retaliação do tigre.

¡Sí! Hambre y sed de venganza, del placer de los dioses y de los tigres reales, era lo que yo sentía! ¡Hambre de Kimberley, de sus crueldades, de su ensañamiento, de todo su cuerpo odiado hasta la exasperación enloquecedora, eso es lo que yo tuve que dominar y ocultar dos años!²⁸⁶

Na última novela publicada em *Caras y Caretas* a utilização dos cortes na narrativa chega enfim ao que se espera de uma novela de folhetim, demonstrando que Quiroga havia se adaptado totalmente ao gênero e à organização formal executada pela revista: *El Remate del Imperio Romano*, que se trata de uma obra baseada em um fato histórico e que portanto não exigiu de Quiroga a criação de uma trama a partir do zero, destaca-se das demais pela precisão das interrupções no momento justo, como o assassinato do imperador Pertinax:

E irguiendo el brazo, el miserable lanzó con todas sus fuerzas un venablo que fue a clavarse templando en el pecho de Pertinax. El emperador, sin una exclamación, cayó de rodillas sobre la alfombra.²⁸⁷

Também no momento em que Didio Juliano dá o lance vencedor no leilão ao qual a guarda pretoriana havia submetido o Império:

284 CARAS Y CARETAS, nº590. 22/01/1910.

285 CARAS Y CARETAS, nº659, 20/05/1911.

286 CARAS Y CARETAS, nº660, 25/05/1911.

287 CARAS Y CARETAS, nº708, 27/04/1912.

Didio tendía desesperadamente las manos abiertas.
 -¡Ah! ¿Cuánto? A ver: ¿veintidós mil? No. ¿Veinticinco mil?
 -¡Sí, sí! – afirmaba Didio con la cabeza.
 El tropel voló, delirante.
 -¡Veinticinco mil por Didio Juliano!²⁸⁸

E finalmente, quando se anuncia o que virá a ser o final do curto governo de Didio, comandado pelas legiões do governador Septimio Severo:

Los soldados, con la idolatría particular de legionarios por su jefe, eligieron emperador a su propio general; de modo que en un momento dado el Imperio contó con cuatro Césares: Didio Juliano en Roma, Alpino en Bretaña, Pescenio Aiger en Iliria, y Septimo en Panonia. Este último, más impetuoso que sus colegas, tomó la iniciativa sin titubear un instante, y mientras enviaba emisarios a Aiger y Alpino, se lanzó a marchas forzadas sobre Roma²⁸⁹.

Um ano depois, Quiroga realizaria sua primeira e única colaboração na revista *Fray Mocho* com o gênero novela de folhetim. Porém agora a narrativa possui oito partes, uma extensão ainda mais longa que as anteriores. E o domínio do recurso narrativo do corte justo, cujo desenvolvimento havia ocorrido de maneira gradual ao longo dos anos anteriores, é novamente afetado.

Assim, em *Una cacería humana en África*, encontramos cortes sem tensão, que se assemelham àqueles das primeiras novelas folhetinescas do autor.

Al contacto de aquella mano, tan diferente del contacto odioso de la tarde anterior; al sonido de aquella voz conocida, Karú sintió que dos lágrimas corrían de sus ojos, y su boca buscó instintivamente la mano varonil para besarla. Pero Ruy Díaz, como si no hubiese comprendido, esquivó naturalmente aquello.
 ¡Sí! – murmuró – estuvieron.²⁹⁰

Novamente também aparecem cortes que interrompem diálogos, como este entre Ruy Díaz e o pequeno aborígine Tuké:

- Sí, polvito...Con un grano de este polvo, sábio Tuké, el más chico de todos, se podría matar a Menné...Y con todo el polvito brillante, se mataría cosa de mil o dos mil bueyes. ¿Sabes cuántos son dos mil bueyes?²⁹¹

Este diálogo, na realidade, é de crucial importância na narrativa pois, logo após explicar o funcionamento do veneno da mosca tsé-tsé, o protagonista relata

288 CARAS Y CARETAS, nº710, 11/05/1912.

289 CARAS Y CARETAS, nº711, 18/05/1912.

290 FRAY MOCHO, nº50, 11/04/1913.

291 FRAY MOCHO, nº51, 18/04/1913.

haver descoberto o antídoto – cujo frasco acaba sendo esquecido no bolso da camisa de Ruy Díaz. E o enunciado que aparece apenas alguns parágrafos depois, “*Luego veremos qué importancia tuvo esse mero olvido*” antecipa o momento em que a vida de Tuké será salva após o envenenamento pelos oficiais da colônia. Ou seja, um corte possível e preciso estava, novamente, apenas algumas linhas depois do corte que aparece na revista.

Contudo, juntamente com estes cortes anticlímax, a mesma novela apresenta cortes que ocorrem no momento justo da tensão narrativa, como em:

Sin embargo, cuando el león desembocó en el claro se detuvo, y el redoble de sus rugidos indicó esta vez que temía una acechanza. Paso a paso, quebrando el espinazo hasta tocar tierra, fue avanzando hacia la presa; y cuando estuvo a diez metros de la criatura crucificada, se detuvo con un ahogado y triste rugido: la fiera se disponía a atacar.²⁹²

A importância do corte na obtenção de efeitos nas narrativas folhetinescas é indiscutível. Seguindo este raciocínio, poderíamos ser levados a concluir que as novelas quiroguianas não *funcionam*, são fracas ou até mesmo comprovam a falta de habilidade do escritor no gênero. Porém a leitura das obras em sua totalidade, tal como estão apresentadas em livro, demonstra a existência de tal técnica, ainda que em momentos que não correspondem ao corte das revistas. O que teria ocorrido, portanto? Correspondências trocadas entre Horacio Quiroga e o editor de *Caras y Caretas*, Luis Pardo, explicitam o que a simples leitura das novelas oculta, uma vez que chamam a atenção para uma condição extratextual de fundamental importância: o papel do editor da revista na qual as novelas foram publicadas. Esta carta, datada de 28/11/1910, trata da novela *El devorador de hombres*, publicada no ano seguinte:

Amigo Pardo: Va artículo 1 página. Además va este pedido: ¿Le es posible pagarme adelantado un folletín de cinco números que irá a principios de Enero? El asunto sería cierta venganza de una familia de tigres, uno de los cuales ha sido apresado, amaestrado y obligado a hacer piruetas en un circo, hasta que se escapa. Acechan y reducen a los malfatores hasta que los pescan. Todo por el estilo del primer folletín que hice. Si le parece bien, hágame remitir el dinero. Y el relativo a este anticipo, so no lo toma mal. A todo evento le mando recibo de folletín.²⁹³

Esta carta demonstra que o início e o final da trama, bem como sua extensão, já estavam criados por Quiroga, que promete “un folletín de cinco números”. A

²⁹² FRAY MOCHO, nº52, 02/05/1913.

²⁹³ QUIROGA, 2007.p.256.

necessidade econômica impera e Quiroga necessita um pagamento integral, e justamente por isso deve entregar a obra de forma antecipada e com o texto completo, meses antes de sua publicação. Isto nos permite inferir que, se a novela era entregue de forma completa meses antes de sua publicação, os cortes que aparecem no folhetim estavam a cargo dos editores da publicação. E portanto, a pouca força e mesmo o descuido verificado nos cortes não seriam de responsabilidade de Quiroga.

Percebemos, além disso, que Quiroga possuía consciência sobre o formato com o qual estava a trabalhar e sobre como a distribuição tipográfica interferia na extensão dos relatos. Em 27/04/1911 escreve:

Amigo Pardo: Va cuento de dos páginas. Si Ud. Insiste en imprimirlo como “los ojos sombríos” y otros, en tipo grande, podrá dar tres páginas. Pero en el fondo de mi conciencia yo cuento dos, porque no pasa todo el artículo de 2.300 palabras, cifra máxima y fatal para las dos páginas.²⁹⁴

Um ano mais tarde, 1912, é publicada *El remate del Imperio Romano*, novela que apresenta os cortes mais precisos e que demonstra a maior familiaridade do escritor com o gênero folhetinesco – e, sobretudo, sua maior adaptação a uma situação em que seus textos eram divididos não segundo a organização do autor em capítulos, mas de forma que se adequassem ao tamanho das ilustrações e eventuais anúncios que disputavam a mesma página.

Finalmente, apresentamos uma carta datada de 1913, ano da última novela folhetinesca de Quiroga, e que é emblemática da preocupação do autor com a falta de cuidado dos editores – dos quais pede *proteção*.

Amigo Pardo: Expondré primero mis quejas: En el artículo ‘Los inmigrantes’, fuera de alguno disparates chiquitos, había uno no despreciable: los inmigrantes eran de Silesia, alemanes desde luego. En F.M. dice Liberia. Es tan raro un sujeto de este país, aquí! Pero como la letra de mi mujer debe de tener la culpa, paso al otro. En “La reina italiana” falta por ahí una línea entera, enflaqueciendo así el párrafo. Me apena, porque casualmente ese párrafo me gustaba bien. Pídole, pues, protección.²⁹⁵

A breve menção e o pouco caso que Quiroga demonstra por “*algunos disparates chiquitos*” indica uma falta de surpresa do escritor que pode ser atribuída ao fato de que com frequência seus textos sofriam alterações no momento da

²⁹⁴ QUIROGA,2007,p.258.

²⁹⁵ QUIROGA,2007,p.263.

publicação. Sua real preocupação, não sem motivo, é com a eliminação de uma linha inteira de um conto.

A leitura destas cartas faz com que não seja mais possível atribuir unicamente a Quiroga a responsabilidade pela forma como seus textos eram publicados. Frente a ocorrências como essa, o corte de uma novela no meio de uma frase - ou mesmo interrompendo um diálogo – pode ser entendido como algo que era absolutamente corriqueiro na edição da revista. A impossibilidade de nos atermos à análise textual para entendermos como se dá o funcionamento destas narrativas nos leva a considerar mais detalhadamente um último fator, que reconfigura e confere outra perspectiva aos elementos até aqui estudados: o público leitor das revistas ilustradas.

4.3 Novamente, o público

A pergunta que surge, como consequência do que temos entendido até este momento, é o que esta temática pode nos revelar a respeito de seu público leitor e do momento histórico em que viviam. Quem eram os consumidores da revista literária e, mais especificamente, das novelas de folhetim?

Quando Antonio Gramsci aborda em *Cuadernos de la Cárcel* a literatura popular, ressalta que seus escritores não estão cumprindo uma função “educadora nacional” tal como se haviam proposto os escritores da tradição, e que portanto, ao se tratar das derivações culturais das novelas de folhetim o importante seria

(...) analizar qué *ilusión particular* da al pueblo la novela de folletín, y como esta ilusión cambia según períodos históricos-políticos. Hay snobismo, pero también un fondo de aspiraciones democráticas, que se reflejan en la clásica novela de folletín. Novela “tenebrosa” a lo Radcliffe, novela de intriga, aventura, policial, amarilla, de la mala vida etc. ²⁹⁶

Para compreendê-las, portanto, não é possível separar a análise das novelas de seu contexto histórico. No mesmo sentido Beatriz Sarlo, em seu estudo sobre as narrações de circulação periódica na Argentina, associa as novelas de folhetim com

²⁹⁶ GRAMSCI, 1998,p.141.

a chamada “literatura de bairro”, relacionada de maneira intrínseca a um momento histórico particular:

Estos “novelines”, como se los denomina en alguna literatura de la época, responden a un fenómeno socioideológico: la necesidad de ficción; de formas, tópicos y figuras sobre las que trabaja el imaginario colectivo y que, al mismo tiempo, lo constituyen. Esa necesidad aparece con la reiteración de una constante a lo largo de la historia cultural moderna y, en las primeras décadas del siglo XX, obtiene una respuesta en las narraciones periódicas.²⁹⁷

As novelas de consumo popular possuíam características específicas que as diferenciavam das obras dos escritores da tradição - e que são o motivo, talvez, porque até hoje são consideradas “menores” pela crítica. Trata-se de uma literatura que não tem a função de provocar reflexão, que não exige uma atitude interpretativa ativa dos leitores, porque ao invés disso se propõe a atender suas expectativas, trabalhando com o foco na função recreativa e empregando materiais linguísticos, ideológicos, e literários que estão adequados ao seu público.

O surgimento destas novelas é uma resposta a um fenômeno: o momento em que se amplia a população alfabetizada, portadora de competências textuais específicas e que conformam o grande público das revistas ilustradas. Enquanto as camadas altas da sociedade liam não apenas os escritores da tradição argentina, mas também tinham acesso aos autores europeus, este caminho era impraticável pelas famílias dos setores populares, que haviam permanecido apenas poucos anos na escola e cuja renda familiar não permitia a compra de livros – um artigo de luxo na Argentina de então.

Na virada do século XX, com o extraordinário desenvolvimento de uma moderna agricultura e da economia primária de exportação, juntamente com a imigração massiva, a expansão da educação primária e a urbanização e o estímulo produzidos pela ampliação do mercado, a Argentina convertia-se em um país socialmente moderno. A conseqüente expansão industrial e do setor de serviços contribuiu para transformar substancialmente o sistema de estratificação social. Nas primeiras décadas do 900, o setor mais diretamente vinculado com a expansão dos estratos médios foi o terciário: o comércio, os transportes, os serviços etc. Entre os anos de 1895 e 1914 (data dos principais censos) a porcentagem de população

²⁹⁷ SARLO, 2011. p.29.

pertencente aos estratos altos não passava de 3%, enquanto o número de trabalhadores pertencentes aos estratos médios não-manuais havia aumentado de 25,9% para 29,9%. Dentre estes, os trabalhadores proprietários de comércio e indústria havia caído de 17,8% para 14,9%; os profissionais liberais haviam aumentado de 1,5% para 2,6%, e o número de empregados dependentes havia dobrado: de 6,6% para 12,4%. Enquanto isso, os estratos “inferiores”, onde estariam incluídos os trabalhadores manuais, ou seja, com menor instrução, diminuíram de 74,1% para 70,1%. Neste grupo, os trabalhadores por conta própria haviam diminuído de 23,8% para 20,9%, e os assalariados (não especializados ou especializados) haviam aumentado de 36,4% para 39,2%. A maior diminuição se encontra no índice de trabalhadores domésticos: de 13,4% em 1895, somam 9,8% em 1914²⁹⁸.

Estes índices nos mostram que a ascensão social argentina no período deu-se sobretudo através do aumento dos empregados manuais e dependentes, nos estratos médios, e dos trabalhadores assalariados, nos estratos inferiores. Neste contexto, os imigrantes localizavam-se em quase sua totalidade nos estratos inferiores: de cada 100 imigrantes entre os anos de 1901 e 1920, 91,4% eram trabalhadores não qualificados, camponeses ou similares e apenas 8,6% eram *patrones* ou profissionais liberais ²⁹⁹. As estatísticas nos brindam alguns dados a respeito da formação dos setores populares da Argentina de então, porém não esclarecem o suficiente acerca de sua imensa diversidade ocupacional e de condições de trabalho, de suas diferentes posições de prestígio e poder em seu respectivo meio. As tradições culturais destes setores também eram múltiplas, especialmente no contexto de imigração massiva da Babel argentina, e como vimos no capítulo dois, os conflitos eram uma constante entre os diferentes segmentos.

Ao tratar da dificuldade dos estudiosos em conhecer verdadeiramente estes setores populares, Luis Alberto Romero afirma o seguinte:

El principal problema es que se han propuesto estudiar un sujeto elusivo, que no sólo no puede medirse y pesarse sino que, en rigor, no puede definirse con precisión. ¿Quiénes son estos sectores populares de las

²⁹⁸ GERMANI, 2010 p.265.

²⁹⁹ GERMANI, 2010, p.268

ciudades de que se habla? ¿Qué arco de la sociedad cubren? ¿Son todo, o a fuerza de no querer dejar nada fuera, terminan no siendo nada? Por otra parte, la relativización del estudio de los objetos tangibles, como son las organizaciones sindicales y los textos políticos, plantea la segunda cuestión: ¿es posible conocerlos? Extremando la perspectiva antropológica (que indudablemente ha enriquecido mucho estos estudios) salta inevitablemente el caveat spengleriano: nunca se llega realmente a entender a ese "otro", que no sólo es distinto sino que carece de formas de expresión propias, que cada vez que habla o actúa lo hace a través de canales prestados, de voces y plumas ajenas, con palabras e ideas de otros³⁰⁰.

A dificuldade para conhecer estes sujeitos (que Romero define como *ágrafos*) poderia ser superada através da análise das mensagens que diversa índole que se dirigem a estes destinatários. Uma vez que toda e qualquer mensagem e ação inclui de alguma maneira "o outro", o receptor, o estudo destas marcas e sinais poderiam agregar indícios para o conhecimento deste sujeito. Para tanto, a análise que vai além da mensagem em si, mas também abarca os processos sociais de produção, circulação e consumo das obras pode ser de grande valor. Assim sendo, é essencial ressaltar que, quando falamos nos setores populares, na realidade estamos falando de um sujeito histórico completo e complexo.

Ao observamos a heterogênea proposta gráfica e editorial de Caras y Caretas, podemos deduzir que somente uma nova categoria de leitores, sem preconceitos ou hábitos estritamente tradicionais de leitura poderiam estar abertos à esta novidade moderna. A imensa popularidade da revista de fato provém de sua heterogeneidade discursiva, capaz de captar um amplo espectro de leitores ao apresentar na mesma publicação o informe e o relato cômico, a poesia e a novela de folhetim. Como documenta Eduardo Romano,

(...)el hogar fue uno de los principales ámbitos de lectura presupuesto por quienes editaban la revista, cuyas condiciones de recepción más imaginables son las de la lectura familiar o de grupo donde la revista hacía de caja de resonancia de la naciente clase media. Esta reconstrucción se basa en las representaciones del propio semanario más que en un registro de actos o situaciones de lectura efectiva. A la inversa de lo que sucede con la erudita y docta, la lectura «popular» no suele dejar huellas ni abundan los testimonios sobre sus prácticas. En compensación a esta dificultad, otros elementos (imágenes de los lectores y de sus prácticas, propagandas, precio de la publicación, cantidad de ejemplares, cartas reales o imaginarias de lectores) son indicios para reconstruir parcial e indirectamente su recepción³⁰¹

300 GUTIERREZ e ROMERO, 2007.p.28

301 ROMANO, 2004. p.31.

Por sua vez, a ampliação da camada de leitores com habilidades médias não é ignorada pela nascente indústria editorial, que no momento de consolidação do capitalismo no continente está atenta para se adaptar como seja necessário ao novo mercado consumidor.

A Literatura portanto só podia ser adquirida tostão por tostão, em contagotas, em folhetim portanto. O folhetim se criou e se desenvolveu porque correspondia a um mercado: O Mercado dos Pobres, e seu dinheirinho contado (...) operários, artesões, empregados, alguns camponeses, gente sem recursos para comprar um livro inteiro, mas algumas folhas deles por semana. Lucraram com isso editores e romancistas, pois a clientela era pobre, mas infinita. (...) Donde se conclui que O Povo pagou impecavelmente os fabricantes – editores e romancistas – da literatura que lhe convinha.³⁰²

O relato de Jean Leclercq trata dos folhetins publicados de maneira avulsa, mas podemos seguramente entender que o mesmo ocorria com as revistas ilustradas que, como mencionado no capítulo anterior, eram publicações de preço acessível mesmo às camadas mais pobres da sociedade.

A existência de um “mercados de pobres” altera, ao longo do tempo, o campo literário. E o conceito de literatura popular, que já estava sendo transformado desde as últimas décadas do século XIX, começa cada vez mais a assumir o sentido moderno de uma produção cultural que formava parte da cultura letrada mas que se ligava a meios massivos e se subordinava à lógica do mercado. Os termos “popular” e “comercial”, de fato, passaram então a se aproximar cada vez mais. A ampliação do público leitor, ocorrida pela incorporação de setores sociais que até então haviam sido excluídos do círculo letrado significou, segundo Sergio Pastormelo,

(...)la constitución de una demanda, es decir, de un sustento económico capaz de estimular económica y simbólicamente la producción cultural, y en este sentido puede ser considerada la primera condición de posibilidad para que se iniciara el proceso de construcción de un campo literario moderno, con sus escritores profesionales y sus instituciones específicas – como las editoriales.³⁰³

Na Argentina, foi nas duas primeiras décadas do século XX que se consolidou a expansão do mercado de livros de baixo custo, e portanto foi durante este período que as práticas editoriais passaram a se diversificar. Segundo Margarita Merbilháa,

³⁰² LECLERCQ apud MEYER, 1996.pg 241.

³⁰³ PASTORMELO, 2006, p.2.

pode-se perceber o lamento dos escritores do período no que diz respeito às poucas iniciativas da indústria editorial para facilitar a publicação de livros de escritores e intelectuais que fossem contemporâneos. Escritores que, como Horacio Quiroga, tinham que trabalhar como jornalistas, professores ou funcionários públicos ao mesmo tempo em que exerciam sua arte.

El reiterado lamento que mencionamos, dibuja un arco que va de la certeza escéptica respecto de la dificultad de vender libros nacionales considerados buenos, a la sorpresa ante algunas ventas vertiginosas que volvían patente la existencia de un público. Una cuestión irresoluble, en tanto que se trataba de espacios ya claramente diferenciados: el gran público leía ciertas novelas, y los aspirantes a escritores debían optar entre escribir para sus pares más allá del éxito de ventas, o adoptar modalidades de escritura más cercanas a lo que leían miles de lectores, lo que Sainte-Beuve había bautizado la “literatura industrial”.³⁰⁴

Desta maneira, consolidava-se o surgimento de um mercado promissor para os escritores profissionais que fossem sensíveis às demandas dos novos leitores. No caso específico de *Caras y Caretas* a questão da necessidade de atender ao público se coloca de maneira ainda mais intensa, uma vez que a publicação de novelas de folhetim foi um pedido dos leitores, e não uma decisão de seus diretores, como relata Eduardo Romano:

(...)en verdad muchas de tales sugerencias las fueron cumpliendo paulatinamente, como acrecentar el número de páginas, los chistes y juegos de ingenio o brindar “una crónica de teatros y de sports”. “¿Por qué no dan una novela de folletín?” tuvo respuesta afirmativa después de 1903.³⁰⁵

A valorização do público e o esforço feito pelo corpo editorial de *Caras y Caretas* para atender os imperativos dos leitores explica muito do sucesso da revista, que dependia não só das vendas de anúncios, mas também da venda de seus exemplares, para sobreviver. Lembrando que *Caras y Caretas* foi um fenômeno editorial em sua época e que inúmeras revistas, tal como *Fray Mocho*, copiaram exaustivamente a fórmula empregada em sua antecessora, voltamos à pergunta que se colocava Gramsci: que tipo de ilusão particular as novelas de folhetim proporcionavam ao público da época?

Concordando com a ideia de que a ficção de folhetim não possuía os impulsos moralizadores da literatura canônica, mas sim compartilhava o mundo

³⁰⁴ MERBILHÁÁ, 2006,p.50.

³⁰⁵ ROMANO, 2004.p.192

mental das pessoas comuns que a liam, devemos necessariamente pensar em um caminho de mão-dupla entre leitores e literatura, como explica Beatriz Sarlo:

En efecto, la ficción y también la poesía no sólo se construyen con materiales ideológicos-experienciales que, de algún modo, forman parte de un patrimonio común transformado estéticamente, sino que los textos mismos funcionan como formadores activos de fantasías sociales. Identificaciones morales y psicológicas se suscitan en el proceso de lectura, y es posible pensar que tengan una permanencia más duradera que la del momento del consumo y el placer. Huellas de la literatura en sus lectores y también marcas de los lectores en la literatura.³⁰⁶

Dentro deste contexto, a recorrente temática da vingança verificada nas novelas quiroguianas insere-se muito apropriadamente em uma metrópole na qual um grande número de imigrantes constituía os estratos inferiores da capital. Como vimos em capítulos anteriores, durante as crises políticas e econômicas pelas quais passara a Argentina eram os setores populares – formados majoritariamente por imigrantes – a que mais sofria as consequências negativas do chamado “processo modernizatório” da sociedade.

Ao reconstituir a história da leitura e da escritura no mundo ocidental, Martyn Lyons trata do contexto europeu das publicações seriadas, explicando que eram chamados de “grande público desconhecido” os milhares de leitores dos setores médios e populares que se encontravam às margens da civilização literária porque nunca liam livros, preferindo revistas ilustradas que ofereciam um banquete semanal de novelas por entrega, anedotas, cartas de leitores e receitas de cozinha. Interessa-nos, sobretudo, sua ênfase na importância dos leitores dos setores populares:

Las mujeres, desde luego, siempre habían formado parte del público lector, pero nunca habían ocupado un lugar tan preponderante como lo hicieron en el siglo XIX, ni planteado problemas sociales tan serios como lectoras. Los lectores de las clases trabajadoras eran otro nuevo componente del público y, como en el caso de las mujeres, lo que leían generaba inquietud entre las elites.³⁰⁷

Se por um lado a literatura canônica da época era de matriz positivista, e vinha imbuída de afãs moralizantes, por outro lado as novelas de folhetim não

³⁰⁶ SARLO 2011, p.32.

³⁰⁷ LYONS, 2012.p.303.

atendiam a essa expectativa, pois tinham como objetivo único provocar a fruição de seu público. E este público possuía uma realidade social muito distinta daquele público leitor das obras canônicas, como podemos perceber pela diferença na organização das páginas da revista: enquanto as poesias, caricaturas e as reportagens políticas ocupavam o espaço – e o interesse – das primeiras páginas de *Caras y Caretas* e *Fray Mocho*, as narrativas “menores” (juntamente com os anúncios, reiteramos) estavam organizadas de forma a atrair quase que simultaneamente a atenção das crianças, mulheres e homens das famílias dos setores populares. Sim, o leitor da novela lia para disfrutar de seu pouco tempo de ócio. Mas de certa forma havia algo subjacente, algo que demonstra que este leitor não se desconectava totalmente de sua realidade exterior, e que acreditamos que Quiroga havia captado ao escolher a temática da vingança do oprimido sobre o opressor em suas novelas:

O leitor popular (...) podia sonhar com explorações nas terras virgens, em cujas solidões impunha a ordem e a Justiça ou vivia aventuras no passado.(...) Na verdade, todos esses romances de aventuras históricas ou exóticas tiveram como fundamento, como finalidade, a sede de justiça que reinava no fundo do coração dos operários e outros párias do século XIX.³⁰⁸

Entretanto, era necessário não ferir suscetibilidades que pudessem colocar em risco a posição do escritor na revista – afinal, ele era um empregado como qualquer outro. A ambientação das narrativas em locais exóticos, neste sentido, vinha ao encontro da necessidade de realizar o milagre de tratar um tema caro aos leitores dos setores populares sem realizar críticas diretas ao sistema político vigente.

Marlyse Meyer argumenta que a América Latina teria sido um terreno fértil para este tipo de narrativa, que em última instância poderia acender uma bruxuleante consciência nos leitores operários:

Não é de se espantar portanto a fácil aclimatação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava subcondições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares.³⁰⁹

A extensa pesquisa de Meyer levanta questões de suma importância, visto que não apenas documenta a importância dos hábitos de leitura dos imigrantes

³⁰⁸ LECLERCQ apud MEYER, 1996. p. 241.

³⁰⁹ MEYER, 1996, p.381.

européus na América Latina para tentar compreender o sucesso do folhetim no Novo Continente, mas também demonstra o interesse do público por uma ampla variedade temática nas novelas, variedade que vai muito além do repertório romântico.

Segundos estes relatos, as leituras não incluíam apenas as novelas românticas com protagonistas femininas, mas também abarcavam temáticas tão variadas quanto os contos de As Mil e uma Noites, fascículos ambientados no Wild West norte-americano e romances policiais. Ao reconhecer a popularidade das novelas de aventura no Novo Mundo, Meyer soma-se à voz europeia de Martyn Lyons que afirma que os leitores mais convencionais do início do século XX

(...) consumían los *penny dreadfuls británicos* o sus equivalentes estadounidenses, las *dime novels*. Los penny dreadful eran librillos que contenían historias de terror y aventuras, y se especializaban en las hazañas de bandidos célebres como Robin Hood o el bandolero Dick Turpin. Las dime novels (...) solían ser ediciones en rústica breves (de alrededor de 35.000 palabras) que tenían portadas sensacionalistas. Por definición, costaban solo diez centavos de dólar y se vendían en los puestos de periódicos de todo el país.³¹⁰

Neste tipo de publicação, uma das temáticas mais comuns era o conflito entre vaqueiros e indígenas norte-americanos durante o período da colonização, como aquelas protagonizadas por Buffalo Bill. As histórias repletas de violência, que de forma alguma estavam restritas ao Velho Oeste, coexistiam com aventuras marinhas ou relatos ambientados em cenários urbanos, como histórias de detetives.

Lyons aborda o cenário europeu dos séculos XIX e XX, porém sua análise do público leitor das narrativas folhetinescas é de grande valia também para compreendermos o contexto argentino. Interessa-nos sobretudo a ênfase do autor sobre o fato de que, por mais que os trabalhadores formassem uma comunidade interpretativa com características próprias, e que fossem pobres e carentes de formação literária, estes trabalhadores não eram leitores de forma alguma submissos. Uma vez que não dispunham de um capital cultural herdado ou adquirido, o leitor-trabalhador não teve mais alternativas que construir este capital através de seu próprio empenho e por meios não convencionais. Este público

³¹⁰ LYONS, 2012.p323.

pertencente às camadas baixas da sociedade escolhia dentre suas obras preferidas os temas específicos que buscava, e

“las juzgaban en función de su propio sentido del realismo y de su propia concepción de justicia social. (...) los novelistas que sabían distinguir lo justo de lo injusto y que entendían a los pobres (...) contaban con su visto bueno. En un plano, leían *Robinson Crusoe* como un relato de naufragios y aventuras. Pero también lo interpretaban como una fábula del individualismo, del hombre libre de forjar su vida valiéndose de su habilidad manual, sin depender de Dios ni de las jerarquías sociales³¹¹.”

Neste sentido, Horacio Quiroga demonstra ser este tipo de escritor, que possui um profundo senso de justiça social, tanto em seus contos quanto em suas novelas de folhetim. Já são reconhecidos e valorizados pela crítica vários de seus contos regionalistas que abordam a situação dramática do indígena e do mensualero, e nos quais a temática da vingança e da violência é uma constante. Esta temática, também trabalhada nas novelas, vem ao encontro dos interesses de seu público leitor, que esperava encontrar na ficção o alívio para uma realidade de injustiça e desigualdade social que rodeava as famílias dos setores populares de Buenos Aires – a grande metrópole que, ao mesmo ritmo em que se modernizava, os excluía.

Apenas duas novelas não tem como mote a vingança: A criação de um ser humano em *El hombre artificial* aparece em um momento em que as descobertas científicas revolucionavam o ocidente, e a teoria da evolução de Charles Darwin questionava o que até então eram verdades absolutas sobre a origem da espécie humana³¹², corroborando a vocação da ficção científica em ser um termômetro das temáticas em discussão no momento. Em tempos de predominância de uma filosofia positivista, o monstro quiroguiano não nascia da magia ou através da utilização de

³¹¹ LYONS,2012, P.328

³¹² A primeira tradução de *A origem das espécies* para a língua espanhola data de 1877, e podemos ver o peso desta teoria nos escritos de Carlos Octavio Bunge, por exemplo (mencionados no capítulo 2), que encontra no darwinismo social uma maneira científica de justificar seu racismo. Além disso, impossível não citar o clássico *Frankenstein* de Mary Shelley, primeira obra de ficção científica da história, publicada em 1818. Ainda que neste trabalho não nos detenhamos em possíveis relações de influência, é curioso que a primeira tradução para o espanhol tenha sido no ano de 1947, uma década após a morte de Quiroga. Podemos, ainda assim, cogitar que o escritor tenha tido acesso ao romance de Shelley através da tradução em francês, realizada em 1821.

forças sobrenaturais, mas através da ciência. Por sua vez, a novela *El remate del Imperio Romano* diferencia-se das demais por se tratar de uma novela histórica. Apresenta, contudo, de forma subjacente, a mesma temática da justiça social através da revolta do exército por melhores soldos, e tem como protagonista um governante de caráter desprezível que será assassinado apenas dois meses após sua coroação³¹³.

Ainda que compreendamos a temática das novelas e sua relação com as expectativas do público leitor, poderíamos ser levados a criticar outros elementos, tal como a construção de seus protagonistas, por exemplo. Desde este momento, a constatação de que as novelas de Quiroga não possuem as mesmas características que canonizaram alguns de seus contos torna necessário compreender estas narrativas desde outro ponto de vista. Para isso, acreditamos que a definição do *kitsch* como trabalhada por Matei Calinescu e Umberto Eco se faz de grande valia.

O termo alemão “kitsch” é um conceito estético e cultural que, em sua origem, relacionava-se com a arte barata e o consumismo. Segundo Calinescu³¹⁴, seria um dos produtos mais típicos da Modernidade por estar associado ao mercado de consumo massivo, de maneira tanto estética (através de uma proposta de catarse fácil e garantida) quanto tecnológica (por ser tecnicamente possível e economicamente rentável). Antes de Calinescu e de maneira similar, Umberto Eco³¹⁵ já fizera menção ao *kitsch* como a pré-fabricação e a imposição do efeito estético que o autor deseja alcançar. O *kitsch*, do ponto de vista de Eco, seria tudo aquilo que na obra de arte tem a função de reforçar o estímulo sentimental, obrigando o leitor a perceber um determinado efeito ao invés de estimulá-lo a descobrir por si mesmo.

³¹³ A ideia para a criação desta narrativa está relatada em uma carta de Quiroga a Luis Pardo, na qual o contista expressa a influência das histórias de Arthur Conan Doyle: “*Se me ha ocurrido, leyendo historietas romanas de Conan Doyle, un folletín sobre asuntos similares: aquella vez que los pretorianos pusieron en subasta al imperio, y tras fuertes pujas lo adquirió un comerciante milanés, que reinó 2 meses. Hay incidentes, y se crearía alguno, muy interesante. Me extraña que Doyle haya desaprovechado este trozo de folletín romano. ¿Qué le parece? Ruego una contestación.*”

³¹⁴ CALINESCU, 2003.

³¹⁵ ECO, 2012.

Munidos desta compreensão, argumentamos que elementos pertencentes às novelas quiroguianas tais como a redundância narrativa, a repetição dos adjetivos utilizados para descrever os protagonistas, suas psicologias rasas e suas virtudes semelhantes, seus previsíveis atos heroicos e o desfecho catártico das tramas, em conjunto, construiriam uma estética que hoje poderíamos classificar como *kitsch*³¹⁶. Este filho da Idade Moderna, que aparece como fruto da mistura da arte com o mercado, asseguraria os efeitos catárticos almejados por um público massivo que via a leitura como meio de fruição e deleite, e não de reflexão.

Além disso, uma vez que a vingança como forma de justiça social era um tema caro aos leitores das novelas folhetinescas, a construção dos personagens também deveria estar adequada aos anseios (e às competências textuais) deste público. Levando tal fator em consideração, compreendemos a razão pela qual os protagonistas de Quiroga não possuem grandes conflitos internos. Para que se mantenha o foco na questão recreativa e na busca pela catarse, não é possível oferecer aos leitores personagens que possuem dilemas morais ou existenciais. Eles devem, além disso, possuir as características que os cidadãos comuns alimentam e não podem satisfazer. Para um público leitor-trabalhador que vive em uma sociedade desigual e excludente, heróis que sofrem injustiças mas que terminam por se vingar de seus agressores representam um incontestável alento. Neste sentido, Horacio Quiroga em sua experiência como escritor de novelas de folhetim empreende com os setores populares da metrópole argentina um diálogo vivo, que não pode ser silenciado pela voz da alta cultura. Ignorar este diálogo exerceria um efeito tranquilizador na análise da trajetória do contista, porém faria com que inevitavelmente perdêssemos o encontro com aspectos reais e legítimos de sua obra.

³¹⁶ Segundo Calinescu (2003), a primeira vez que a essência da modernidade foi identificada especificamente como *kitsch* teria sido em 1917, em uma nota do dramaturgo e poeta alemão Frank Wedekind. Não acreditamos, no entanto, que sejamos anacrônicos ao apontar na estética das novelas quiroguianas elementos que hoje chamaríamos de *kitsch*. O próprio Calinescu identifica, no discurso de 1830 de Alexis de Tocqueville em *Democracia na América* “*una experiencia que hoy probablemente describiríamos en términos de kitsch.*”(p.225)

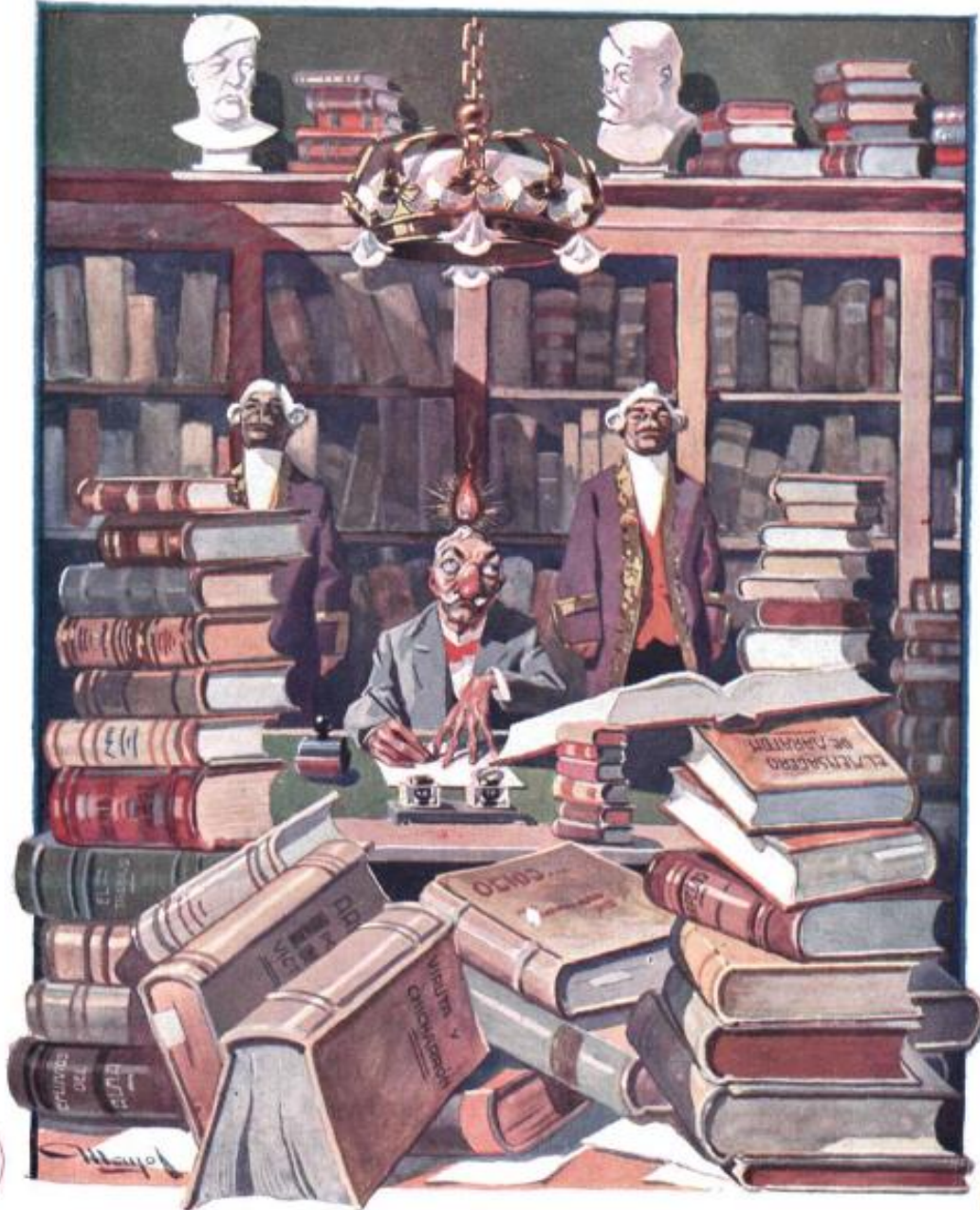
CONSIDERAÇÕES FINAIS

MAYO
3
1913.

CARAS Y CARETAS

AÑO XVI
NUM.
761.

Preparando el mensaje



— ¡Inspírame, señor, y haz que el resplandor de mi cerebro me destaque del
mancha de los mediocres desde cualquier colocación.

© Biblioteca Nacional de España

Noe Jitrik³¹⁷ propôs que as novelas de Quiroga, juntamente com sua obra de teatro e inúmeros contos, deveriam ser “forçosamente desqualificados” caso se pretendesse chegar à compreensão da obra fundamental do escritor. Esta propensão a pensar nos grandes autores a partir de um ordenamento (geralmente por fases), no qual as obras que não se ajustam ao ideal do crítico são ignoradas ou desmerecidas porque representariam apenas um momento de transição, é certamente mais fácil e menos arriscado. A recuperação das novelas folhetinescas de Quiroga, neste sentido, problematiza a figura de um escritor que, consagrado por sua técnica contística, adentra no universo da literatura de massa - e daí a necessidade de que compreendêssemos estas narrativas sob uma perspectiva na qual pudéssemos expor as relações íntimas destas narrativas com seu meio e seu momento de produção.

A inserção de Quiroga no gênero folhetinesco nos mostra, acima de tudo, a disposição do escritor em se adaptar a um panorama moderno no qual a própria concepção de obra literária começava a passar por questionamentos e transformações, porém podemos inferir da leitura de suas cartas e crônicas que isto não significou que ele houvesse assumido uma postura acrítica acerca do fazer literário. Ao expressar sua posição frente ao campo literário portenho e a situação do escritor profissional, identificamos as motivações pessoais - econômicas, desde logo - do contista no trabalho com um gênero com o qual não possuía nenhuma afinidade anteriormente.

Neste sentido, é possível afirmar que o uso de um pseudônimo nas novelas de folhetim indica uma preocupação do escritor com sua *cotização* no campo literário de então. O nome de Quiroga aparecera frequentemente ao longo das primeiras décadas do século XX em diferentes publicações argentinas, e quando foi lançado *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (1917), seu valor simbólico havia sido definitivamente estabelecido. Por outro lado, ao não associar publicamente seu nome com a autoria das novelas, Quiroga demonstra não estar disposto a entrar em confronto com a concepção hegemônica de obra literária vigente no momento. A busca do escritor é por subsistir economicamente, e para tanto não bastava o

317 JITRIK, 1959,p.46

prestígio que lhe era dedicado pelos amigos e pelos editores das revistas ilustradas. Era imperioso cativar e alcançar a aceitação do público leitor.

Este público leitor que consumia as novelas de folhetim, ainda que heterogêneo no que se refere ao gênero, à idade e à ocupação social, possuía elementos em comum que o identificavam: pertencia aos setores médios e populares da zona urbana da capital Argentina, era formado majoritariamente por imigrantes, não possuía um alto nível de educação formal e buscava na leitura do folhetim sobretudo a distração e o deleite. Os altos índices de vendas registrados por revistas como *Caras y Caretas* nos mostram que este público crescia rapidamente ao longo das primeiras décadas do século XX, e portanto não surpreende que a nascente indústria editorial, ciente deste imenso grupo de potenciais consumidores, começasse a se preocupar em satisfazer suas expectativas. E, se às vésperas do século XX encontramos protestos como o do crítico e escritor Paul Groussac³¹⁸, que declarara que “o folhetim não penetra em uma casa decente, pois intoxica seus leitores”, a rápida modernização da Argentina ocasionou modificações em todos os aspectos da sociedade, e a literatura passou a ser vista não mais como exclusivamente fonte de alimento do espírito, mas também como um produto sujeito às leis do mercado.

Esta literatura de consumo, que conquista um grande setor da sociedade ao apresentar narrativas previsíveis e personagens estereotipados atinge sua ressonância justamente pela sua proximidade com o público. Em um contexto no qual a cultura dos setores médios e populares era formada pelo circo, a música, o teatro popular e posteriormente o cinema, a literatura de folhetim passou a desempenhar um papel de fundamental importância no cotidiano de seus leitores. Como parte da cultura literária que se introduzia na vida da metrópole, o folhetim propunha uma arte à medida de seu público, estimulava o hábito da leitura e oferecia certo nível de prazer, devendo ser reconhecido, portanto, como um instrumento cultural em um sentido amplo. Mesmo sem apresentar uma consciência estilística inovadora, o valor destas narrativas recai justamente em sua aproximação com o leitor, ao oferecer valores explícitos e definidos a um setor social que era

³¹⁸ GROUSSAC, 1897.p.314

contemplado com inquietude pelas classes dominantes em um cenário em transição, no qual a modernidade estava sendo configurada.

Desta forma, a complexidade das seis novelas folhetinescas produzidas por Horacio Quiroga vai muito além de sua estética e de sua matriz narrativa particular, levantando questões que dizem respeito a problemáticas sociais e ideológicas encontradas nas primeiras décadas de uma Buenos Aires em transformação. Produtos da indústria cultural, estas novelas não podem ser compreendidas como meras imitações empobrecidas da literatura da tradição, porém tampouco representavam a expressão de uma cultura popular que resistia e se opunha à cultura dominante. São mais bem vistas como pertencentes a um território de contestação, a um campo de embates culturais. Assim como o discurso da cultura dominante pode ser percebido e articulado pela fala dos setores populares, também os sinais da cultura dos setores populares podem ser apreendidos através de variedades de ventriloquismo – tal qual o que ocorre quando um escritor como Quiroga, que não possui origem popular e está buscando sua consagração no campo literário da capital, passa a empreender a função de escrever literatura comercial para um público massivo.

O fato de que este público massivo fosse formado majoritariamente por imigrantes deve ser ressaltado, para que compreendamos a importância e a popularidade das narrativas folhetinescas no período. O programa de construção da nacionalidade argentina na virada do século XX refletia uma elite letrada preocupada com a modernização e com a perda dos antigos costumes em um país que se transformava rapidamente, e neste sentido, a ideologia de alguns dos escritores mais importantes e populares da *Generación del 80* veiculara essa inquietação através de discursos de marcado viés xenofóbico e racista, encontrados em autores como Julián Martel, Eugenio Cambaceres, José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge e José María Ramos Mejía. Imbuídos de uma visão do imigrante fundamentalmente negativa, estes autores representavam a voz daquele setor da sociedade que tentava “argentinizar” o estrangeiro através de diferentes políticas educacionais e laborais. O posterior surgimento de tendências como o arielismo de José Enrique Rodó, que buscava afirmar a identidade hispano-americana através da valorização do hispanismo, por sua vez, tampouco se tratava de mero discurso artístico. O arielismo era também outra espécie de estratégia de legitimação da cultura da

classe dirigente, uma estratégia profundamente atrelada à rápida ampliação de uma população que, não obstante fosse prejudicada por uma educação formal precária e deficiente, era parte essencial da força de trabalho e da vida econômica da metrópole, e que por isso, não podia mais ser ignorada.

Por conseguinte, se uma das principais tendências da literatura da elite letrada portenha dedicava-se à tentativa de estabelecer uma identidade razoavelmente homogênea em uma sociedade que recebeu uma das maiores ondas migratórias do período no Novo Continente, não admira o espaço conquistado pela enorme popularidade de narrativas que se distanciavam desta proposta e humildemente ofereciam, a baixíssimos preços, a catarse e o prazer de uma literatura amena. Logo, partindo do pressuposto de que a obra de arte estabelece uma relação dialética com o meio no qual está inserida, podemos perceber que também o efeito catártico destas narrativas é mediado pelos processos históricos e coletivos nos quais estavam inseridos os setores médios e populares. Entendemos que as contradições levantadas e resolvidas no final das novelas e a certeza do “final feliz” para os protagonistas que demonstram disposição para se vingarem de atos injustos retira sua carga ideológica do momento histórico particular ao qual fizemos referência – independentemente de que o escritor estivesse consciente disto ou não, e independente de que o leitor o apreendera no momento da leitura.

Todo o material do qual se formam as novelas está carregado do conteúdo social e político da vida cotidiana da Buenos Aires do início do século, mas isso não implica que os personagens vistos nas novelas quiroguianas tenham sido a representação direta de seu público leitor. Significa que o conjunto das narrativas apresenta personagens cuja estrutura forma um corpo de representações que são alternadamente rejeitadas, enaltecidas e criticadas em base de uma percepção particular da realidade social. Por detrás das histórias de aventura, da narrativa histórica e da novela fantástica subjaz um sistema de relações sociais que se vincula um mundo específico: o de uma metrópole em conflito, que se transforma graças à presença de milhares de imigrantes dos setores populares.

Não se trata apenas do julgamento que poderia ser realizado a respeito do talento de Horacio Quiroga como autor de literatura de massa ou de suas seis novelas folhetinescas, mas da formação cultural da literatura popular. Estas avaliações são e devem ser controversas, pois não são desinteressadas. Estas

novelas representam uma construção e uma apropriação de um período específico com seus sistemas estéticos, ainda que o façam sem inovações estilísticas nem imbuídas de uma postura artística de enfrentamento com a literatura da tradição. É a percepção da formação cultural sobre a qual se localizam as novelas folhetinescas de Quiroga o que nos permite entrever a forma pela qual a energia destas narrativas deriva da conjunção do nascimento de uma literatura de massas e do particular contexto político e social da Buenos Aires do início do século XX. E se os finais felizes onde o oprimido vingava-se do opressor e a justiça acontece são conciliações e válvulas de escape, estas válvulas de escape chamam a atenção para uma realidade de conflitos e transformações sociais.

Mais de cem anos se passaram desde a publicação destas novelas. Hoje, tão importante quanto o que pode ser aprendido *sobre* a produção e consumo destas narrativas populares, é nos perguntarmos o que podemos aprender *com* elas. As novelas de Quiroga são frutos de um momento no qual a função de escritor na Argentina passou a sofrer todas as consequências da profissionalização. São, além disso, evidências da inserção de um consagrado escritor no gênero da literatura de massas, uma área geralmente desprezada pela crítica. Mas não podem, não devem ser *forçosamente desqualificadas*, como tencionou Noé Jitrik. Porque é o reconhecimento destas novelas, de sua circulação e de seu consumo, que não nos permite negar a existência de um imenso público leitor que não correspondia às expectativas da elite letrada. Aqui justamente reside seu valor: são testemunhas do apocalipse que ocorre quando a literatura deixa de ser um reino reservado para os espíritos superiores que a compreendam e começa a sofrer uma irrevogável aproximação com o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHÚGAR, Hugo. **La fundación por la palabra**. Letra y Nación en América Latina en el Siglo XIX. Montevideo: Universidad de la República, 1998.

_____. **Planetas sem boca.** Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALBERDI, Juan Bautista et al. **El escritor y la industria cultural.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

ALBERDI, Juan Bautista. **Escritos póstumos.** Tomo XII. Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi, 1900. Disponível em <<https://archive.org/details/escritospstumosd13albe>>, Acesso em 20/09/2014.

ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina - I** La ciudad letrada de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz, 2008.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas.** Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARZÚ, Marta Elena Casaús. La representación del otro en las elites intelectuales europeas y Latinoamericanas: Un siglo de pensamiento racista 1830-1930. In: **Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies.** Vol. XL: 1-2 2010, pp. 13-44.

AVELLANEDA, A. et al. **Ocho escritores por ocho periodistas.** Buenos Aires: Timerman, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética.** A teoria do romance. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKHTIN, Mikhail, VOLOSHINOV, Valentin. Discurso na vida e discurso na arte. In: **Freudism.** New York. Academic Press, 1976.

BARTHES, Roland. **Mitologías.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2005.

BECCARIA, Luis. **El mercado de trabajo argentino en el largo plazo: los años de la economía agro-exportadora**". Serie estudios y perspectivas. Buenos Aires: CEPAL, 2006.

BEIGEL, Fernanda. Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. In: **Utopía y Praxis Latinoamericana**. Ano 8. Núm.20. 03-2003, pp. 105-115.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar** – A aventura da modernidade. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1986.

BESSIERE, Jean. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc. **Teoria Literária**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996 .

BUNGE, Carlos Octavio. **Nuestra América** (Ensayo de psicología social), Buenos Aires: Valerio Abeledo, 1905 .

CALINESCU, Matei. **Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo**. Madrid: Alianza,2003.

CAMBACERES, Eugenio. **En la sangre**. [1887] Disponível em: <<http://onliditorial.com/archivos/sangrecambaceres.pdf>> Acesso em 20/09/2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6.ed. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANÉ, Miguel. **De cepa criolla**. Disponível em <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/92577.pdf>>. Acesso em 17/09/14.

CARAS Y CARETAS, Buenos Aires, Ano II, nº53, 07 de outubro de 1899.

_____, Buenos Aires, Ano VI, nº223, 10 de janeiro de 1903.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº514, 08 de agosto de 1908.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº515, 15 de agosto de 1908.

_____, Buenos Aires, Ano VI, nº516, 22 de agosto de 1908.

_____, Buenos Aires, Ano VI, nº517, 29 de agosto de 1908.

_____, Buenos Aires, Ano VI, nº518, 05 de setembro de 1908.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº552, 01 de maio de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº553, 15 de maio de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº555, 22 de maio de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº556, 29 de maio de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº557, 05 de junho de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano VII, nº552, 01 de maio de 1909.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº588, 08 de janeiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº589, 15 de janeiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº590, 22 de janeiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº591, 29 de janeiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº592, 05 de fevereiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano IX, nº593, 12 de fevereiro de 1910.

_____, Buenos Aires, Ano X, nº658, 13 de maio de 1911.

_____, Buenos Aires, Ano X, nº659, 20 de maio de 1911.

_____, Buenos Aires, Ano X, nº660, 25 de maio de 1911.

_____, Buenos Aires, Ano X, nº661, 03 de junho de 1911.

_____, Buenos Aires, Ano X, nº662, 10 de junho de 1911.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº707, 20 de abril de 1912.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº708, 27 de abril de 1912.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº709, 04 de maio de 1912.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº710, 11 de maio de 1912.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº711, 18 de maio de 1912.

_____, Buenos Aires, Ano XI, nº712, 25 de maio de 1912.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**. Estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, 1992.

COMPAGNON. Antoine. **O demônio da Teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DENNING, Michael. **Mechanic Accents. Dime Novels and working-class culture in America**. Londres: Verso, 1998.

DEVOTO, Fernando. **Historia de la inmigración en Argentina**.3.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

DONGHI, Tulio Halperin. **Una Nación para el Desierto Argentino**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

EAGLETON, Terry.**Teoria da Literatura: uma introdução**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**.Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

ESTRADA, Ezequiel Martinez. **El Hermano Quiroga**.Cartas de Quiroga a Martinez Estrada. Caracas: Ayacucho, 1995.

FRAY MOCHO, Buenos Aires, Ano II, nº47, 21 de março de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº48, 28 de março de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº49, 04 de abril de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº50, 11 de abril de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº51, 18 de abril de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº52, 25 de abril de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº53, 02 de maio de 1913.

_____, Buenos Aires, Ano II, nº54, 09 de maio de 1913.

FERRERAS, Norberto. A formação da sociedade Argentina contemporânea. Sociedade e trabalho entre 1880 e 1920. In: **HISTÓRIA**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 170-181, 2006.

GARCÍA, Guillermo. **Horacio Quiroga y el nacimiento del escritor profesional**. Disponível em < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/garcia.htm>>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

GERMANI, Gino. **La sociedad em cuestión: Antología comentada**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO. 2010.

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de Cárcel: Literatura y vida nacional**. México D.F: Juan Pablo Editor.1998.

GRILLO, Maria del Carmen. Aportes para uma bibliografía sobre revistas culturales argentinas del período 1920-1930. In: **Estudios**. ITAM (Instituto Tecnológico Autónomo de México), México D.F. Núm. 56 57, 1999, pp. 79 103.

GROUSSAC, Paul. **La biblioteca**. Ano II. Tomo VI. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E.Coni e Hijos, 1897

GOUVEIA, Regiane. Rodó e o pensamento político latino-americano na virada do século XX. In: **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Disponível em: < http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1370454981_ARQUIVO_Texto-Regiane.pdf>. Acesso em 05 de agosto de 2014.

GUTIERREZ, Leandro, e ROMERO, Luis Alberto. **Sectores populares, cultura y política**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2007.

HERNÁNDEZ, José. **La vuelta de Martín Fierro**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/martin2.pdf>> Acesso em 07 de setembro de 2014.

HOBSBAWM, Eric. **La era del imperio (1875-1914)**.6.ed. Buenos Aires: Crítica, 2009.

JITRIK, Noé. Destrucción y formas en las narraciones In: **América Latina en su literatura**. 4.ed. México: Siglo XXI, 1977.pp.219-242

_____. Horacio Quiroga, autor de folletines. In: **Ensayos y estudios de literatura argentina**. Buenos Aires: Galerna, 1970.pp 81-100.

_____. **Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo.** Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

KOSIC, Karel. **Dialéctica de lo concreto.** Estudios sobre los problemas del hombre y el mundo. México: Grijalbo, 1979.

LAERA, Alejandra. Cronistas, novelistas: la prensa periódica como espacio de profesionalización en la Argentina (1880-1910) In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina - I** La ciudad letrada de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz, 2008. pp 495-522.

LAFFORGUE, Jorge. Cronología. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos.** Edición crítica. Madrid, ALLCA XX, 1997.pp.1231-1251.

_____. Notas sobre los textos. In: QUIROGA, Horacio. **Novelas y relatos Buenos Aires:** Losada, 1998.

LAFLEUR, Hector, PROVENZANO, Sergio, ALONSO, Fernando. **Las revistas literarias argentinas 1893-1967.** 1.ed. Buenos Aires: El 8vo loco, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade.** Prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LENIN, Vladimir. **O imperialismo, etapa superior do capitalismo**[1916]. Disponível em: < <http://www.marxists.org/portugues/lenin/1916/imperialismo/>>. Acesso em 19 de julho de 2014.

LUDMER, Josefina. **El cuerpo del delito.** Buenos Aires: Perfil, 1999.

LUNA, Felix.(org.) Historia de la Argentina. **La alta sociedad y el submundo.** Buenos Aires: Crónica, S/D.[1]

_____. Historia de la Argentina. **Los conservadores.** Buenos Aires: Crónica, S/D.[2]

_____. Historia de la Argentina. **Teatro, circo, arte lírico.** Buenos Aires: Crónica, S/D.[3]

LYONS, Martyns. **Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental**. Buenos Aires: Editoras del Calderón. 2012.

MARTEL, Julian. **La Bolsa**. [1890] Disponible em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/bolsa/bolsa1_07.html>. Acesso em 17-09-2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Comunicación, cultura y hegemonía. 2.ed. México: G.G. Massmedia, 1991.

MARTÍNEZ, Carlos Damaso. Horacio Quiroga: La industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. Edición crítica. Madrid, ALLCA XX, 1997.

MARTINEZ, José Luis. Unidad y diversidad. In: **América Latina en su literatura**. 4.ed. México: Siglo XXI, 1977.pp. 73-92.

MARTINS, Ana Luiza. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. **História**, Franca, v.22,n.1,2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/10/14.

MERBILHAÁ, Margarita. La época de organización del espacio editorial. In: DE DIEGO, José Luis (dir.) **Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006. pp.29-58.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **El desterrado**. Vida y obra de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Losada, 1968.

_____. Tradición y renovación. In: **América Latina en su literatura**. 4.ed. México: Siglo XXI, 1977.pp-139-166;

MONTALDO, Graciela. **Ficciones Culturales y fábulas de identidad en América Latina**. Rosario: Beatriz Viterbo. 2004.

ORGAMBIDE, Pedro. **Horacio Quiroga – El hombre y su obra**. Buenos Aires: Stilcograf. 1954.

OYUELA, Calixto. Discurso de inauguración del Ateneo. In: ALBERDI, Juan Bautista et al. **El escritor y la industria cultural**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.pp81-88.

_____ Una detestable plaga moderna: la literatura industrial. In: ALBERDI, Juan Bautista et al. **El escritor y la industria cultural**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.pp103-109.

PAS, Hernán Francisco. **Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)**. 2010. 719fl. Tese (Doutorado em Letras - Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, Argentina,, 1999. Disponível em <<http://fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356.356.pdf>>. Acesso em 02 de agosto de 2014.

PASTORMELO, Sergio. El surgimiento de un mercado editorial. In: DE DIEGO, José Luis (dir.) **Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2006. pp.1-28

PAYRÓ, Roberto. No se trata de fundar una academia.... In: ALBERDI, Juan Bautista et al. **El escritor y la industria cultural**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.pp97-99.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREZ TORNERO, José Manuel. **La semiótica de la publicidad**. Barcelona: Mitre, 1982.

PIGNA, Felipe. **Los mitos de la Historia Argentina**. De San Martín a “EL Granero del mundo”. Vol.02, 9.ed. Buenos Aires: Booket, 2013.

PORTUONDO, José Antonio. **La emancipación literaria de Hispanoamérica**. La Habana: Casa de las Américas, 1975.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista em la formación de la Argentina Moderna**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

QUIROGA, Horacio. Cartas Inéditas de Horacio Quiroga. In: **Revista de La Biblioteca Nacional**. Nº 18. Montevideo, Maio de 1978. pp.08-39.

_____. **Cartas Inéditas de Horacio Quiroga**. Tomo 1. Prólogo y notas de Arturo Sergio Visca. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. 1959.

_____. **Cartas Ineditas y Evocación de Quiroga**. Montevideo: Biblioteca Nacional, 1970

_____. **Diario de viaje a París**. Buenos Aires: Losada, 2000.

_____. **Diario y Correspondencia**. Vol.V. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. **Novelas y relatos**. Buenos Aires: Losada, 1998.

_____. **Sobre literatura**. Montevideo: Arca, 2008.

_____. Porque no sale más la Revista del Salto, In: QUIROGA, Horacio. **Epoca Modernista**. Montevideo: Arca, 2008. pp 81-85.

_____. **Todos los cuentos**. Edición crítica. Madrid, ALLCA XX, 1997.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998

_____. Ángel. **Las Máscaras Democráticas del Modernismo**. Montevideo: Arca, 1985.

_____. **Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

RAMOS MEJÍA, José María. **Rosas y su tiempo**. Tomo I. Buenos Aires: Felix Jaouane Editores, 1907.

RAMOS, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina**. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de cultura económica, 1989.

RAPOPORT, Mario; SEOANE, María. **Buenos Aires - Historia de una ciudad**. De la modernidad al siglo XXI – Sociedad, política, economía y cultura. Tomo I. Buenos Aires: Planeta, 2007.

RISCO, Ana María. Historietas y folletines en Fray Mocho, herramientas de entretenimiento y de formación cívico-social. In: **Actas del I Congreso Internacional de Historietas**. Buenos Aires. 2010. Disponible em < <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/HumorGrafico,GauchescayTradicion/risco.pdf>> acceso em 17 de 06 de 2015.

RIVERA, Jorge. **“Caras y Caretas”**: la economía literaria del mercado. Disponible em: < <http://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/03/rivera-caras-y-caretas.pdf>> Acceso em 28/10/14.

_____ Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga. IN: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. Edición crítica. Madrid, ALLCA XX, 1997.pp.12555-1273.

ROCCA, Pablo. "Horacio Quiroga en la bolsa de valores (Periodismo y literatura, público y mercado)". In: **Revista de estudios hispánicos**, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades, Año XXI. 1994.

_____ **Horacio Quiroga, el escritor y el mito**. Revisiones. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 2007.

RODRÍGUEZ, Antonio Hernan. **El mundo ideal de Horacio Quiroga Y Cartas Inéditas de Quiroga a Isidoro Escalera**. Buenos Aires: Montoya, 1985.

RODÓ, José Enrique. **Ariel**. Motivos de Proteo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

ROGERS, Geraldine. **Caras y Caretas – cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino**. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2008.

ROMANI, Carlo. **Orestes Ristori - Una aventura anarquista**. São Paulo: FAPESP, 2002.

ROMANO, Eduardo. Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga. In: **Capítulo – la historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina. 1967.

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

ROMERO, José Luis. **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Buenos Aires: Siglo XXI. 1976.

SABATO, Hilda. Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900). In: ALTAMIRANO, Carlos. **Historia de los intelectuales en América Latina - I** La ciudad letrada de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz, 2008

SAGUIER, Rubén Barreiro. Encuentro de culturas. In: **América Latina en su literatura**. 4.ed. México: Siglo XXI, 1977.

SARLO, Beatriz. **El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2011

SARLO, Beatriz; ALTAMIRANO, Carlos. **Ensayos Argentinos - de Sarmiento a la Vanguardia**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARLO, Beatriz. Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica. In: QUIROGA, Horacio. **Todos los cuentos**. Edición crítica. Madrid, ALLCA XX, 1997. pp1274-1292.

SEBRELI, Juan José. **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación - seguido de Buenos Aires, ciudad en crisis**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

SCOBIE, James. **Buenos Aires del centro a los barrios, 1870-1910**. Buenos Aires: Solar, 1977.

STUBRIN, Marcelo. El noventa y su legado político. In: LUNA, Felix.(org.) Historia de la Argentina. **Los conservadores**. Buenos Aires: Crónica, S/D.

SZIR, Sandra. De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. In: GARABEDIAN, Marcelo; SZIR, Sandra; LIDA, Miranda. **Prensa Argentina Siglo XIX – Imágenes, textos y contextos**. Buenos Aires: Teseo, 2009. pp.53-84.

TARCUS, Horacio. (org.) **Cartas de una hermandad: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg**. Buenos Aires: Emecé, 2009.

TERÁN, Oscar. **Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo**. (1880-1910). Derivas de la cultura científica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

VIÑAS, David. **Literatura Argentina y Política**. De Lugones a Walsh. Tomo II.3.ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

VIOLA, Alberto Navarro (dir.). **Anuário Bibliográfico de la República Argentina**. Año II - 1881. Buenos Aires: 1882.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding, São Paulo: Cia das Letras, 1990.

WEIDENMIER, Marc. **The Baring crisis of 1890**. 2009. Disponível em <http://www.dictionaryofeconomics.com/article?id=pde2009_B000344>. Acesso em 12 de maio de 2014.

ZUM FELDE. **Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura**. Tomo I. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.1930.

EL MONO QUE ASESINÓ

Novela original, por S. FRAGOSO LIMA

(Continuación)

La mirada de Boox acababa de fijarse en la del médico con una intensidad dura y abalanzante, la misma mirada de un animal acorralado ante el cual nos hemos detenido con el palo en alto. No había en ella reflejo de alma humana más o menos encolerizada, sino el bello lacrimoso y fijo de la bestia que va a lanzarse. Y la impresión de tener ante el un animal, tornó angustiosamente al médico.

Este se levantó con toda la tranquilidad que pudo aparentar, y crispado, sintiendo que sobre el escritorio pesaba algo terrible, recostóse en el respaldo de su silla.

— Está loco, loco furioso: — se decía — va a explotar de repente...

Pero Boox habíase recobrado ya.

— Lo que le aseguro — se dirigió a su amigo sonriendo con esfuerzo — es que esta historia del mono me ha causado ya más inquietudes de lo que usted se imagina. Y ahora él, enfermo... ¿No se salvan los pulmones de la pulmonía, no?

— Generalmente; pero cuidándolos bien... Encienda un calefitero en la pieza.

— Sí... De todos modos, esto queda entre nosotros... ¿Ni una palabra a nadie, López! — añadió mirándolo en la cara.

— No, ya se lo prometí.

— ¿Quiere venir mañana?

La primera intención de López fue rehusarse; aún se estremecía recordando los alaridos de Boox. Pero la profunda rareza de la cosa, la agudísima curiosidad por ese sombrío drama de folletín, pudieron más que su temor.

— Sí, vendré mañana al anochecer.

Salieron juntos hasta la puerta.

— Oigame: — le dijo Boox estrujándole la mano — ¿Usted cree que es posible vivir tranquilo, vivir un solo minuto tranquilo cuando así habla y nos...?

— ¡No, no! ¡Cree que no! — se despidió López sintiendo aún un escalofrío.

No creía equivocarse el médico: el mono, su portentosa facultad de hablar, el robo, todo eso llevaba a Boox vertiginosamente a la locura. Comenzaba imitando al gibón, y acabaría quien sabe en qué. Un mono trágico y un loco juntos...

De pronto recordó la mirada de Boox fija en la suya, en el escritorio.

— Eso no se imita — murmuró estremeciéndose.

VI

Boox volvió a su cuarto, encendió el calefitero y fue con él a la pieza del enfermo, colocándolo en el centro. Aceróse al gibón y constató que la fiebre continuaba, altísima. El mono jadeaba con los ojos siempre abiertos, fijos en el techo. Boox arrimó una silla a la cama y se sentó, mirando obstinadamente al enfermo. Poco a poco sintió que su cuerpo se helaba. Haciendo un profundo esfuerzo logró arrancarse a su sopor, y yendo a su cuarto, cayó desplomado sobre la cama, sin tiempo para desvestirse.

Al día siguiente se levantó a las diez, con la cabeza pesadísima. Dábale trabajo coordinar las más simples ideas, y aún notó que estaba singularmente torpe para hablar. Parecíale que en muchos años no había pronunciado una sola palabra.

Pidió café, pero al probarlo dejó violentamente la taza en el plato.

— ¿Qué tiene este café?

— Nada, don Guillermo: es el de siempre — repuso su sirviente, un pobre viejo indio del sur que se había criado en la casa paterna de Boox.

— Está horrible. No sé por qué diablos se me ocurre tomar café. ¿Yo te pedí café?

— ¡Claro, don Guillermo!

— Dame otra cosa, tengo hambre.

Como Boox, cuando se despertaba con apetito, solía comer un bife con huevos, Fortuno llegó al rato con él a la mesa. Pero apenas Boox lo hubo probado, repitió su gesto anterior de profundo asco.

— ¡Pero, por todos los demonios! ¡Qué porquería es esta! — gritó.

— ¡Pero, don Guillermo, si es del carnicero de siempre; lo acaba de traer!

— ¡Llévate eso, ligero! — exclamó levantándose.

Fortuno salió, volviendo en seguida. Boox, con la expresión radiante, estaba devorando bananas. El sirviente se quedó estupefacto.

— Está sentado de un modo raro... Huele a cada momento la banana... Pestañea sin cesar... ¡Come bananos!... ¡Come como un mono!

— ¡Don Guillermo! — murmuró temblando.

Con la rapidéz de un relámpago, Boox se lanzó sobre todas las bananas que quedaban y saltó sobre la silla mientras de su garganta brotaba un horrible remedo de lengua humana.

— ¡Bará-bará-bará-bará!...

— ¡Don Guillermo! — gritó el indio con el pelo erizado. — Boox callóse de golpe, y mortalmente pálido bajó lentamente. Las bananas caían deshechas por ambos lados de su puño cerrado. Pestañeo aún vertiginosamente, tomó un vaso de agua, y cuando lo dejó era el hombre de siempre.

Fortuno lo vio alejarse, entrar en el cuarto del mono, y salir al rato.

— Voy a salir un momento, Fortuno. Volveré a las cinco.



— Está sentado de un modo raro... Huele a cada momento la banana...

El indio quedóse con el corazón profundamente oprimido. Levantó la mesa, cabeceando, mientras que al recuerdo de su amo, cuando era chico y jugaba con él las liguras caían una a una de sus ojos.

Boox caminó hasta Santa Fe y allí se detuvo, esperando un vendedor de diarios. Compró al fin uno y lo recorrió apresuradamente. Como suponía, no hacía la menor alusión al robo de la antevíspera en el Jardín Zoológico. El director había creído mucho más conveniente ahogar el acontecimiento. Boox se sonrió, tiró el diario y minutos después entraba en el Zoo.

La tarde, templada, favorecía a los visitantes habituales y el Jardín estaba lleno. Boox siguió a lo largo de los cercos del Chaco, del casar, de los coatis y entró en el pabellón de los leones. Las fieras asoleábanse afuera: pero Boox quería ver la cara de los guardianes y cuidadores.

— Sería extraño — se decía — que no vigilaran atentamente la cara de los visitantes.

Pero no parecía notarse nada anormal en aquéllos, y Boox avanzó. Los tigres estaban adentro, y ocho o diez personas, contra la barrera, seotaban pacientemente el vaivén de los felinos. Boox se detuvo. Las criaturas comentaban muy bien la zoológica presente.

— ¡Tiene patilla blanca, papá!

— Baja la cabeza al llegar a los fierros para no lastimarse y se da vuelta.

— ¡Se ha parado, está oliendo!

— ¡Huele para aquí, papá!

— ¡Los otros se han levantado de golpe!

— Se mueven para todos lados... ¡Nos huelen a nosotros, papá!

Horacio Quiroga

I

La terrible aventura comenzó en el Jardín Zoológico, una mañana en que nuestro hombre se paseaba bastante aburrido de una jaula a otra. Sus pasos lo llevaron ante el puerco espín, personaje tan espinoso como modesto, pues casi nunca se lo ve fuera de su gruta; arrancáronlo de ahí para detenerlo ante las víboras adormecidas, y luego, pisando una rama seca aquí, mirando distraído allá, Guillermo Boox se detuvo en la jaula de los grandes monos, justamente ante la del pseudo gibón ceniciento al que acompañaban dos pequeños monos de Gibraltar, llamados "monas" con gravísima ofensa para los machos de la especie. Este gibón, que se sentaba cruzado de piernas en el borde de la jaula, serio, aburrido, filosófico, murió en 1907, atribuidamente de pulmonía, como Sayán. Ocupaba la jaula oeste del redondel, y era el único mono que valía algo en el Jardín, pues solamente en su jaula se leía: "Precio de este animal \$ 600."

Ahora bien: este mono, durante los veinte días que duró su presunta enfermedad, no estuvo en la jaula por la sencilla razón de que había sido robado. Y quien fue a morir en ella, con una feroz puñalada en el cuello, sin conservar de hombre más que el alma, fue Guillermo Boox.

Todo esto en circunstancias tales, que lo que al principio fuera entre Boox y el gibón un extrañísimo episodio, convirtiéndose después del robo en muy otra cosa.

Así, nuestro hombre habíase detenido ante la jaula del gibón. El mono, cruzado de piernas como de costumbre, sujeto de los barrotes de la jaula, miraba hacia afuera con una expresión si no de observación, por lo menos de aburrimiento; y como el aburrimiento viene siempre en pos de la mucha observación, el mono observaba en verdad.

Nuestro hombre así lo supuso, y como él estaba también fatigado de eso y de caminar, dióse vuelta para sentarse. Y en ese momento oyó:

—El río está creciendo.

Instantáneamente, Boox sintió una agitación extraordinaria, como si esta frase suelta hubiera respondido a alguna preocupación suya, agudísima, pero tan vaga y lejana que apenas fue un relámpago. Boox se detuvo, y aunque tenía idea de que estaba solo, volvió la cabeza atrás, y se sacudió de arriba a abajo. No había nadie, a excepción del gibón que continuaba mirando vagamente el aire.

Y recién entonces recordó el timbre especial de la voz. Nuestro hombre quedóse un rato estremecido, observando fijamente al mono. Al fin, sin apresurarse, cambió de lugar y se colocó en la visual del cuadrumano, interceptando su mirada con sus ojos. Durante un minuto ni el uno ni el otro pestañeó. Boox concentraba en su mirada todo cuanto de voluntad, experiencia y potencia adivinativa cabe en el hombre; pero el mono, sin las pretensiones filosóficas del otro, devolvíale impenetrable su mirada.

Boox se irguió, bastante acalambrado; retrocedió de espaldas sin perder de vista al gibón y se dejó caer en el banco, la cabeza agitada por un huracán de ideas. El mono, el gibón, el diablo, ese, había hablado; de ello no tenía la menor duda. Pero ¿por qué: El río está creciendo. ¿Qué quería decir?... Y tuvo que interrumpirse; en el fondo de la jaula apareció una mona, que tras rápido examen del paisaje, desgraciadamente igual al de todos los días, comenzó a entretenerse con las pulgas del gibón. Este, siempre impasible, hizo:

—lu...iu...iu...

Así al menos lo entendió Boox. La mona, de un salto, cayó sobre los barrotes del centro, y fijando los ojos en Boox, lo observó un largo rato levantando las cejas sin cesar. Luego volvió al lado del gibón, apelotonóse contra él y comenzó entonces el diálogo más precipitado que haya oído Boox en su vida. La mona gesticulaba, volviéndose a cada instante a Boox; éste mirando siempre al aire, respondía con pocas palabras:

Esto estaba muy bien: pero la frase aquélla, dirigida a él, ¿qué era? ¿Por qué él había sentido?...

Y de golpe oyó:

—Abran la puerta.

Boox saltó sobre el banco, y como la primera vez, sintió una angustia intensa y también asombrosamente lejana. Quedóse crispado tratando desesperadamente de recordar. Del fondo, del más recóndito hueco de su memoria surgía un no sé qué que respondía en un todo a esa orden. Tenía la sensación nítida de que él debía hacer algo, algo urgente que lo angustiaba. ¿Pero qué?

Miró a todos lados; las jaulas, el puente, el Jardín Zoológico, Buenos Aires... ¿Qué tenía que ver un río que crece y una puerta con él? Y sin embargo, él sabía, sabía bien que debía haber tenido que hacer algo...

Dejóse de nuevo caer en el banco, la cabeza entre las manos. Y oyó otra vez:

—¡bango el león.

—Sí, sí, ¿pero dónde? —gritó Boox fuera de sí, dando un salto. Durante cinco minutos se mantuvo alerta de terror, presto a una desenfundada carrera. Y recién entonces se dio cuenta de lo que hacía: había respondido al mono; su vida entera habíase sacudido hasta lo más íntimo por lo que el mono dijo. Y ahora precisaba: no era de uno de los leones del jardín de quien había sentido miedo, era de los otros porque el río crecía...

Como se comprende, lo que pasaba a Boox era suficiente para trastornar la cabeza más sólida. Y con este agravante: los monos vecinos no parecían oír al gibón, él solo lo oía y comprendía... Tornó a sentarse, y durante dos largas horas no se movió, mirando obstinadamente al gibón. Pero el animal, siempre cruzado de piernas y la vista vaga, no volvió a hablar.

Boox se fue al fin, alejóse paso a paso, pues llevaba esta verdad rotunda: había un mono, un mono cualquiera del Jardín Zoológico, un mono comprado en cualquier parte, que el público veía indiferente todos los días porque era tan estúpido como los demás. Y este mono tenía sobre él una influencia poderosísima.

Para deducir la luz posible de esta extraordinaria cosa, Boox planteóse el problema de este modo:

1° Había un mono que hablaba.

2° Hablaba para él sólo. (Jamás, por lo menos, había oído decir que un mono de nuestro

Jardín hablara.)

3° Decía frases sin sentido.

4° Y estas frases sin sentido tenían para él un profundo significado, del cual no alcanzaba a darse clara cuenta, pero que sacudían lo más remoto de su memoria...

¡Su memoria! ¡Pero éste era el punto directamente herido! Sí, él había hecho algo antes, pero muchísimo antes, que respondía en todo a la frase del mono. El río está creciendo... abran la puerta... Boox se detuvo, y trató, hundiéndose en el abismo de su memoria, de recordar qué era eso...

No, no sentía nada ahora. Había visto crecer a los ríos y abrir muchas puertas; pero no eran ellos. Al reanudar la marcha advirtió que se había detenido frente a la jaula de los leones. ¡Ibango el león!

Tampoco eran esos los leones que lo habían aterrorizado. Y entonces cayó de pleno en lo más extraño de todo: él sabía qué quería Ibango, puesto que había respondido enseguida: "Sí, sí: ¿pero cómo?"

Es de suponerse, ahora, lo que –para un hombre sensato– puede significar este pequeño misterio: entender una lengua que no conoce, expresada por un mono, y sentirse agitado como un títere por lo que éste dice.

Pero sí, como se ha dicho, Boox era una persona sensata, hay cosas muy superiores a la cuerda razón. El estado de Boox, subordinado a un cuadrumano, no era alentador. E insistiremos en lo que para nuestro hombre tenía de más chocante la aventura. Si se tratara de un mono especial, rarísimo, ello podía acaso halagar a un bimano; pero sentir su vida ligada a un gibón cualquiera, manoseado por peones y cuidadores, porque era un mono como todos los demás, es profundamente denigrante.

De este modo Boox hizo cosas de las cuales jamás se hubiera creído capaz. En pos de cuatro días de lecturas enseñadas en cuanto puede decir Brehm sobre monos, y de otras tantas noches repletas de sueños, y éstos de monos, monos y monos, perdió Boox el último resto de sensatez que le quedaba con esta historia, y fue la quinta mañana a ver a un amigo suyo, asiduo de círculos espiritistas.

–Necesito que me des una recomendación para doña María.

El amigo, extrañado, pues siempre había dudado Boox de esas cosas, lo observó temiendo una burla. Pero como la expresión de un sujeto que ha soñado la noche entera con monos no debe ser común, el amigo repuso inmediatamente.

–Cuando quieras.

–Enseguida.

–Si no hay urgencia, mejor es el domingo; el fluido...

–No, no: necesito ir enseguida: ¿Puedes darme una tarjeta ahora mismo?

El amigo escribió dos líneas y una hora después Boox sometía a la intérprete espiritual, este problema:

"¿Qué relación hay entre la vida pasada de Guillermo Boox y el río está creciendo, abran la puerta e Ibango, el león."

Al cabo de diez minutos llególe la respuesta. La primera frase significa el rápido desarrollo que había tenido el cuestionante en su juventud (el río era la vida), la segunda significa la buena instrucción que el mismo Boox había recibido (la puerta de la ciencia) y la tercera más difusa, quería decir, que los espíritus, fuertes de poder (león, fuerza), velaban siempre por Boox.

Boox quedó bastante iluminado en lo que concierne a las buenas intenciones que para él tenían los espíritus, y muchísimo más a oscuras que antes sobre aquel misterio. Pagó, con todo, y el tormento recommenzó. ¿Cuándo, cuándo podría saber eso?

Tan bien lo hizo, que el gibón el maldito mono ceniciento, concluyó por echar afuera, sus otros pensamientos. Pasábase nuestro hombre las horas escribiendo frases similares a las que oyera a aquél: "el arroyo baja..." "cierren la ventana..." "la tormenta llega..." "Ibango diez tigres..."

La cosa es ridícula, bien se ve, pero entendemos que nada es ridículo para explicar por qué lo que dice un mono nos hace desmayar de angustia.

Todas las frases lo dejaban frío. Hízolas componer a un amigo. El amigo se rió de ese capricho y le dijo en un momento cien historias de ríos, puertas y leones; igual resultado. El amigo, sin embargo, lo miró al final con suma atención, porque quien así propone cosas de locos, está a un paso de serlo. Esa era también la modesta opinión del mismo Boox.

Entre tanto, iba todas las mañanas a sentarse frente a su gibón, y allí pasaba las horas inmóvil, observándolo. Durante cuatro días consecutivos el mono no había pronunciado ni una palabra. Algunas muecas, eso sí, mucho aire filosófico a pierna cruzada también, pero nada de frases.

Y un sábado de mañana, mientras Boox, meditabundo, hacía con el pie correr la arena de un lado para otro, oyó al mono:

–¿Cuántos quedaron?.

–¡Cuatro! –repuso instantáneamente Boox. E instantáneamente también saltó, a punto de gritar. ¡Había vuelto a responder al mono! Le había respondido sin darse cuenta de lo que hacía, pero sintiendo que él sabía que cosa preguntaba el gibón; la prueba es que había respondido ¡cuatro! ¿cuatro qué? Y de nuevo el recuerdo lejano de haber hecho algo... ¿Qué, por Dios?

Las manos crispadas en la baranda, ahora, devoraba al gibón con los ojos; pero el maldito torturador, sujeto de los barrotes, continuaba mirando el enrejado porque estaba delante de su vista.

Boox comprendió sencillamente que era imposible seguir viniendo mientras no desentrañara esa horrible cosa. Y como ello no era fácil mientras no tuviera al mono consigo, decidió apoderarse de él comenzando por el medio más obvio: comprarlo. Fue pues a hablar con el director del Jardín. Hallólo en compañía de las jirafas, a las cuales regalaba con tartas de cebada y azúcar.

–Desearía saber –comenzó Boox con la voz del mono aún en los oídos– si se venden los animales del Zoo.

–Algunos, sí, los ejemplares repetidos.

–Me refiero a un mono ceniciento, el gibón de la jaula circular.

–Ese no es gibón.

–No importa. ¿Hay otro ejemplar?

–No, señor, es único.

–¿Entonces no?...

Es de creer que el director no tenía esa mañana grandes deseos de hablar. Miró a Boox de soslayo, y para cortar la conversación y proseguir con sus jirafas:

–No se vende.

Boox dijo entonces con la garganta bastante seca:

–Daría setecientos pesos.

El director apartó de nuevo sus ojos del hocico de la jirafa y repuso con entonación un tanto admirativa, para que el importuno comprendiera que quedaba roto todo trato:

–¡No se vende, señor!

Boox, confuso, se retiró. Al cruzar el puente echó una ojeada al gibón, y ante el recuerdo del lazo profundo y misterioso que lo unía con el maldito cuadrupedo, resolvióse, ya que no se lo vendía, a un medio tan eficaz como el otro: robarlo.

Robar un animal del Jardín Zoológico es tarea sumamente difícil, tan difícil, que considerados los deseos que de ellos habrá habido más de una vez, nunca se ha llevado a cabo. Al decir nunca, exageramos, pues Boox robó el gibón, lo robó en

persona, sin dejar de él más que su recuerdo y un inequívoco olor a gibón en la jaula que ocupó.

II

Una tarde, veinte días después de la entrevista de Boox con el director, éste recibió una carta así concebida:

"Señor Director:

Creo deber mío participarle que se va a robar uno de los grandes monos de la jaula circular. Supongo que esto es suficientemente explícito. –N.N".

Por una asociación de ideas bastante feliz, el director, apenas leída la carta, recordó al individuo que cierta mañana le propuso comprar al gibón. Hum... se dijo. Dios me perdone si el comprador intempestivo no tiene mucho que ver con esto.

Sin embargo, un director de Jardín Zoológico conoce bien a su personal. Estaba seguro de él, y sobre todo de los cuidadores de monos. ¡Robarle un mono! ¡Tendría que ver! a pesar de todo, y aunque riéndose de tan ridícula probabilidad dirigió sus pasos a la jaula en cuestión. El sol caía ya, y los peones se ocupaban en ese momento en encerrar a los monos.

Entró en el recinto y echó una ojeada certera a puertas y rejas, y se sonrió; no había que temer. Pero los anónimos son cosa más fuerte que la sonrisa de un director del Jardín Zoológico, y éste era también el parecer del aludido. –"Por algo sin embargo me han hecho la denuncia –se dijo pensativo–. Podría tratarse de un loco, pero ni el estilo ni la letra son de loco. Y en cuanto a un bromista, no los hay con esta concisión."

En consecuencia y so pretexto de higiene, hizo a los peones dos o tres preguntas. Los hombres tenían la cara de siempre; pero no en balde se reciben anónimos. Parecióle –vaguísimamente– que uno de ellos no lo miraba bien a la cara. Con todo, había a los dos días logrado olvidarse de todo, cuando recibió otra carta:

"Creo debo comunicar por segunda vez al señor director que uno de los monos, el ceniciento, va a ser robado antes de cinco días. –N.N".

"¡Hum!...–tornó a murmurar el director– esto tampoco huele a burla, un sujeto que escribe así, ha pasado ya de la edad y del espíritu de la broma". Y dado que para el director era lógicamente imposible una tentativa de robo que no surgiera de adentro, su desconfianza del peón de mirada esquiva se acentuó. Sería menester vigilarlo y ordenar especial atención a la ronda nocturna.

Y esto tanto más, cuando al día siguiente un amigo suyo envióle una tarjeta así concebida:

"Muy estimado amigo:

Tengo el placer de enviarle al portador de ésta, un pobre hombre cargado de hijos y de quien tengo los mejores informes, por si pudiera darle usted cualquier ocupación ahí.

El amigo que me lo recomienda parece que ha sabido, por haberlo oído accidentalmente a los peones, que se trata de robar uno de sus monos y se va a aumentar la guardia. Si llega a servirle para el caso, colmará los deseos de su amigo. R. Martínez"

–Perfectamente –murmuró el director una vez concluida la lectura–. Perfectamente. Por algo me había parecido que el cuidador aquel evitaba mirarme. Y tras una rápida ojeada al portador, personaje que no le importaba por el momento ni poco ni mucho, le dijo:

–Tenga la bondad de esperarme un instante. Y fue a la jaula de los monos.

El pobre diablo de recomendado quedóse inmóvil: pero cuando el director se hubo alejado, una sonrisa sutil dilató sus labios.

–No me ha reconocido –se dijo–. Tenía un miedo horrible de eso. Ahora va a estar seguro de que los peones piensan robarle el mono, pues como él no ha hablado a nadie de eso, si algo se ha sabido afuera es porque lo han conversado entre ellos. Los peones se van a enojar, él creará entonces legítimas sus dudas y se redoblará la vigilancia nocturna, para lo cual estoy yo. Y como también desconfiará de mí, haremos de modo que hoy mismo termine la historia.

Entretanto el director había llegado a la jaula, e interpelaba bruscamente a los cuidadores.

–¿Quién de ustedes ha dicho que se piensa robar un mono aquí? Los cuidadores quedaron con la boca abierta.

–¡Abrir la boca no es responder! –prosiguió el director irritado–. Se ha sabido por ustedes que se piensa robar un mono. ¿Quién lo ha dicho?

–Yo no he dicho una palabra; no sé nada –contestó uno.

–Yo no he hablado a nadie de eso –agregó otro.

–¡Muy bien, muy bien! ¡No acuso a nadie! Pero les advierto que no quiero chismes de ninguna especie.

–Aquí no ha habido chismes –murmuraban los hombres malhumorados.

–Chismes o no, de aquí ha salido eso. ¡Y vuelvo a repetirles que no quiero historias ni de monos, ni de nada, les advierto!

El director se fue, convencido más que nunca de que si algo había, ello se tramaba en las inmediaciones de la jaula. No creía en la culpa directa de los peones, pero sí en su complicidad. Dispúsose a reforzar la vigilancia nocturna, pues sólo de noche era posible un robo.

Y se acordó entonces del sujeto que le recomendara su amigo. La tarea que le podía encomendar no era de las más honorables, si se quiere, pero no disponía de otra cosa.

Abordó pues a nuestro hombre, que esperaba tranquilo. Pero al mirarlo más detenidamente, el director tuvo una ligera sacudida: esa cara tenía algo que ver con el cuento del robo.

–¡Se acabó! –se dijo Boox–. Me ha reconocido.

Y su expresión de desolación ante la inminencia de una catástrofe fue tan visible, que el director la atribuyó al efecto que causaba al pobre hombre su propia expresión aún irritada por el asunto de los peones.

–El pobre diablo cree que lo voy a despedir –dijose compadecido.

Por todo disfraz de rostro, Boox no había sino quitarse los anteojos. Pero ya se sabe cómo cambia esto la fisonomía de una persona miope. A más, barba de diez días. Y sobre todo, Boox recordaba bien que durante su entrevista anterior con el director, éste había observado mucho más el hocico de sus jirafas que su propia cara.

La fugitiva impresión del director se desvaneció del todo delante del pobre hombre ese, padre de muchos hijos y recomendado por un amigo.

–Muy bien, –le dijo rompiendo la tarjeta–. Por el momento no tenemos puesto vacante en el Jardín. Algo se podría hacer, mientras hallamos cosa mejor...

- Si señor; cualquier cosa –repuso Boox.
- Perfectamente; se trata de vigilar de noche cierta jaula. ¿Le conviene?.
- Si señor: ¿desde cuándo?
- Desde esta misma noche.

Unas horas después, Boox recibía órdenes, un revólver y un palo.

–De este modo –se dijo el director ya en la cama– mis amiguitos los cuidadores meditarán un momento antes de aproximarse a la jaula. Y si el nuevo guardián nocturno resulta un pillastre, a pesar de sus ocho hijos y la recomendación de mi amigo, mañana lo estudiaremos bien.

No tuvo tiempo, pues Boox había previsto perfectamente que, dada la falsificación de la tarjeta y otros detalles, no podría estar más de una noche. Pero una noche basta a un individuo que cuenta con la casi complicidad del objeto a robar.

Su plan, en dos palabras, había sido este:

El mono no podía ser robado sino por un guardián nocturno. No pudiendo Boox ser guardián, por no existir vacante, era preciso hacer crear un puesto especial para él que le permitiese íntimo contacto con la jaula circular.

Entonces urdió el complot. Fue el quien escribió al director las dos cartas sobre tentativa de robo. El simple objeto era hacerle desconfiar de los peones – una pequeñísima desconfianza– Habló luego encarecidamente a un amigo, que a su vez lo era mucho del director, de la desesperada situación de un pobre hombre conocido suyo, padre de ocho hijos de cuya honradez respondía. Había oído decir que se aumentaría la guardia del Jardín, pues se intentaba un golpe contra uno de los monos más valiosos.

Leyendo la alusión al robo, el director, que ya estaba prevenido por sus dos anónimos, no podía menos que desconfiar de peones y guardianes, y emplearía con ese objeto al pobre diablo. Cuando un amigo recomienda calurosamente, difícilmente se duda de la honradez del recomendado, y este había sido el caso con Boox.

El director, cierto es, algo había temido esa noche: pero no entraba en los cálculos de

Boox permitirle una segunda reflexión.

Todo esto en lo que se refiere a la primera parte del complot. Sobre la segunda, sobre el robo mismo, tenía ideas mucho menos definidas. Contaba sobre todo con dos cosas adversas: los chillidos del gibón, porque indudablemente no dejaría de gritar, y el posterior paseo con un mono a través de la ciudad. Pero Boox sabía que en la Plaza Italia hay coches nocturnos, y que los cocheros suelen dormir en el pescante hasta que se los despierta desde adentro. No verían nada, por lo tanto. Quedaban los gritos. Y para esos Boox confiaba en lo que tenía a su favor: la complicidad del mono. Cuando un animal tiene la facultad de hablar únicamente delante de un individuo, y lo que dice conmueve profundamente el alma y la carne del ser extraordinario que oye, cabe suponer un lazo profundo entre esos dos seres. Y Boox, estremeciéndose aún al recordar sus angustias, se preguntaba: –"¿Querrá venir conmigo? ¿gritará?"–. No lo creía. Pero lo que tampoco creía Boox, es que ese lazo extraño que lo unía al mono, pudiera llegar a acarrear la enloquecedora consecuencia que tuvo.

III

Eran las dos de la mañana. La noche estaba oscura y sumamente fría. El Jardín dormía en silencio. De vez en cuando el chillido de un águila, el rugido de un

león rompían aquel. Allá en el extremo opuesto, otro animal contestaba, y al rato todo volvía a caer en profunda paz. La ronda sobre todo era denunciada con graznidos de inquietud, gruñidos sordos, que se apagaban en cuanto la ronda proseguía adelante.

Boox, con su sobretodo grandísimo que le tapaba las manos y dejaba al aire el cuello – no hay cosa que dé mayor sensación de pobreza que un sobretodo así– paseábase frente a la jaula circular. Tres veces había llegado hasta él la ronda nocturna.

–¿No hay novedad?

–Ninguna, había respondido Boox.

Ahora esperaba a aquella que debía llegar de un momento a otro. Pasaron sin embargo veinte minutos, que a Boox le parecieron diez horas, pues tenía los pies helados. Llegó al fin la ronda, tampoco había novedad, y los hombres se alejaron hacia la pagoda de los elefantes. Cuando los pasos se perdieron y hubo corrido un minuto, Boox pasó la barrera y con una ganzúa forzó la cerradura de la puerta.

Ya estaba adentro, pero no veía nada. Mas por mínimo ruido que hubiera hecho, un mono lo sintió y lanzó un brusco chillido. Boox quedóse inmóvil, conteniendo la respiración y los latidos de su corazón. Sentían que los monos todos se había despertado, y con el oído atento escuchaban. Pasaron así cinco, diez, quince minutos de angustia. Y de pronto Boox comprendió su error: había entrado sigilosamente provocando un natural terror en los monos. Debía a costa de todo mostrarse. Bruscamente encendió un fósforo, haciéndolo girar alrededor de su cabeza. Y en seguida una serie de golpes sordos le anunció su éxito: los monos se habían lanzado adelante y estaban con la cara pegada a los barrotes, muertos de estupefacta curiosidad.

Sin apresurarse fue a la jaula de su gibón, recorrió la llave y apagó el fósforo. Quedóse de nuevo inmóvil. Alrededor de él, en las tinieblas, sentía siempre a los monos, atentos. Un cinocéfalo comenzó a bramar sordamente. Boox no se atrevía a encender otro fósforo por temor de que se pudiera ver el reflejo de afuera. Pero debía ahogar otra vez el creciente espanto de los monos. Y se decidió a hablar:

–¡Cuidado con hacer barullo! –ordenó en voz baja, suponiendo que los monos estuvieran acostumbrados a esta frase–. Mas el efecto que le hizo a él mismo su propia voz, dirigida en la oscuridad a los monos, fue bastante fuerte.

–¡Maldición! –rugió Boox ahogándose–. Y mientras con sus manos cogía las muñecas velludas, hundió violentamente el puño en la dirección del gibón.

El golpe fue brutal: las manos se desprendieron de la garganta y el mono se estrelló contra los barrotes. Durante dos minutos, dos largos minutos, la jaula quedó en silencio. Boox sentía a su alrededor la respiración jadeante de los monos; y a sus pies la del gibón precipitándose cada vez más.

Tenía que irse sin perder un momento. Bajóse, cogió al gibón de la mano y salió con él afuera. Lejos, allá en el templo de los osos, oyó los pasos de la ronda que resonaban sobre el foso. Cerró suavemente la puerta tras de sí, y se encaminó con el mono hacía la verja.

El enérgico modo con que Boox había repelido el extraño ataque del mono, parecía haber llenado a éste de profunda sorpresa. Así es que no solo había cruzado el Jardín llevado dócilmente de la mano, si no que no había opuesto la menor resistencia a trasponer la verja. Con un salto formidable, sin asirse casi a ella, había cruzado el aire, cayendo al lado de Boox.

Estaban ahora en la calle, en la avenida Sarmiento, desierta y helada. Boox miró a todos lados. Allá, en la Plaza Italia, frente a la estación del A.B. y B., brillaban los faroles de un coche, pero no se veía al cochero en el pescante.

–Debe de estar dentro –murmuró Boox–. No me conviene.

Mas el tiempo urgía; de un momento a otro podía retornar la ronda a la jaula circular y notar su ausencia, alarmando a todo el Jardín. A más tiritaba de pies a cabeza, y en su mano sentía el temblor del cuerpo del gibón. Una pulmonía era inminente si permanecían un momento más allí; pero si avanzaban hacia la plaza eran fácilmente descubiertos. Nuestro hombre jugó entonces sus pulmones en favor de la aventura. Quitóse el sobretodo y se lo puso al gibón, subiéndole el cuello hasta las orejas. Los faldones arrastraban por el suelo y el sobretodo entero, ya bastante grande para Boox, parecía caminar solo, lleno de aire.

Así avanzaron hacia la plaza, deteniéndose en la casilla de la venta de boletos. En el costado sur, contra el nuevo ensanche del Jardín Botánico, había tres coches. Dos de ellos estaban solos, pero en el pescante del último el cochero cabeceaba dormido.

Boox echó una ojeada al reloj de la estación.

–Las tres y media... Dentro de diez minutos la ronda llegará a la jaula –y decididamente esta vez siguió por la vereda del Zoo, pasó frente al portón de entrada y cruzó la calle hacia el Botánico–. Pero, en el silencio de la noche, sus pasos resonaban demasiado. Si cualquiera de los cocheros se despertaba, estaban perdidos. Detúvose, en consecuencia, quitóse los botines y las medias sin sentir más ruido que el de su propio corazón, pasó ante los coches dormidos y se insinuó sigilosamente en el tercero.

El gibón se apelonó en el asiento, y Boox lo tapó casi con su cuerpo. Entonces tocó en la espalda al cochero. Este se volvió sobresaltado.

–¡Serrano veintidós cuarenta y cuatro!, oyó que le decían de adentro.

El auriga, semidormido aún, trató de mirar por bajo la capota, más para oír mejor que por curiosidad.

–¿Cuánto?...

–¡Veintidós cuarenta y cuatro!

Un momento después rodaban por la calle sonora. Pero el cochero tenía mucho sueño todavía y dos o tres veces estuvo a punto de lanzar el carruaje sobre la vereda. Boox pensó llamarle la atención sobre esta maniobra peligrosa, pero se contuvo.

–Mejor –se dijo–. Así mañana acaso no se acuerde del número.

Llegaron. Boox pagó la carrera desde adentro, y bajaron precipitadamente.

Boox tuvo la sensación de que el cochero los miraba y no se equivocó. Al sacar la llave del bolsillo trasero del pantalón, echó una fugitiva ojeada a su hombre. El auriga, cargado de sueño y a punto de dormirse, tenía la vista estúpidamente fija en aquella forma extraña envuelta en el sobretodo.

–Por suerte no alcanza a darse cuenta –se dijo Boox, haciendo jugar la llave. –

¡Bueno, ya hemos llegado! –alzó la voz dirigiéndose a la cara del cochero, a fin de que comprendiera bien que estaba de más.

El auriga se sacudió enderezándose, fustigó a los caballos y se alejó.

Boox lo siguió con los ojos y cuando aquel estuvo a media cuadra, quitó la llave de la cerradura, cruzaron rápidamente la calle y doblaron en Guatemala. Quince metros más y Boox entraba por fin en su casa.

Como se comprende, Boox no había cometido la tontería de llegar en el coche hasta su casa solucionando así en un momento la pesquisa que al día siguiente se

haría. Si el cochero conservaba memoria del número, cosa poco probable dada la sorpresa somnífica que lo poseía, indicaría Serrano, veintidós cuarenta y cuatro, en la cual casa había visto entrar al pasajero de la Plaza Italia, y donde la pesquisa buscaría en vano rastros de ladrón y mono. Y si a esto se agrega que Boox habíase mudado veinte días antes bajo un nombre cualquiera, sin dejar la menor indicación de su nuevo domicilio, fácil es comprender que nuestro amigo no tuvo la menor inquietud a este respecto.

IV

La preocupación de los postreros días sobre el robo, y sobre todo la sobreexcitación nerviosa de la última noche, habían adormecido en Boox la causa misma de su trastorno. Ahora tenía a su lado, en íntimo contacto, al gibón, al mono que desde un pasado remoto ejercía un fatal Imperio sobre él. Sentía sordamente, sin embargo, que tras ese sombrío fenómeno había algo que acaso no le conviniera saber, una de esas terribles cosas de la India que convierte en dos segundos un hombre en un ser abyecto que se arrastra gritando en cuatro patas. Pero él quería saber a toda costa, porque no hay vida humana posible cuando ella misma está ligada a la lengua y los dientes de una animal del Jardín Zoológico.

¡Cosas de la India!...

El mono ese era de la India. Y de súbito un rayo de luz cayó perpendicular sobre su cerebro oscuro.

¡Era un caso ancestral, un caso de herencia remota! Miles de años antes sus ascendientes, un ascendiente suyo había vivido en la India. Y el mono, el gibón descendía de un hombre que había habitado con su antecesor en la misma llanura, a orillas del mismo río que, como todos los de la India norte crecen cinco metros en una noche, arrollando plantaciones, casas, ganado.

El río está creciendo... ¡Sí, sin duda! Boox, millonésimo nieto, había reencontrado en las antiquísimas tinieblas de su alma, la angustia del remoto abuelo ante la creciente del río que lo arrebatava todo.

¿Cómo resurgía en él, después de siglos y siglos, la emoción del antecesor muerto miles y miles de años atrás? No lo sabía; pero sabía en cambio el caso de una sirvienta francesa que vivía en Tours, y a quién una noche en que soñaba en voz alta oyeron hablar un idioma extraño. Resultó que era el griego antiguo, que se ha dejado de hablar hace más de diez siglos.

Abran la puerta... ¡bango el león... Si, el agua subía y era menester abrir urgentemente la puerta del empalizado para que los búfalos pudieran huir y salvarse. Y la creciente que llegaba en paredones de agua, arrastraba bosques enteros, y sobre ellos un león rugiendo de pavor, acababa de arribar a la costa... ¡bango el león! ¡Cuidado!. ¿Pero cómo, cómo un vil mono podía descender de aquel hombre, amigo de su antecesor, que había dado la voz de alarma ante la creciente? Que la humanidad descienda del mono, todavía, pero que toda la franca y noble naturaleza humana se transforme en una bestia peluda y mordedora...

No había empero otra solución. Ante la súbita presencia de Boox, quién sabe qué células habíanse removido en el petrificado cerebro del animal, y las palabras pronunciadas por su antecesor que entonces era un hombre, surgían de golpe a la garganta bestial. Ahora su angustia al oír aquellas frases.

Eran las cuatro de la tarde. Había encerrado al gibón en una pieza desnuda para aquietar al animal y razonar él a solas. Hallada ya la solución del problema, fue al cuarto cerrado y abrió con precaución la puerta.

En el fondo, contra la pared blanqueada, estaba el gibón de pie, doblado sobre la cintura e inmóvil. Al oír ruido volvió la cabeza a medias, pero no cambió de actitud.

Boox acercóse rápidamente. Un profundo temblor recorría el cuerpo del mono. Boox le tomó la mano y la notó ardiente. Muerto de inquietud arrancólo de la pared y abriendo de par en par los postigos cogió entre sus manos la cabeza del gibón. Entonces notó el castañeteo de sus dientes. Allá, desde el fondo de las órbitas, los ojos de reflejo verde pálido, los ojos velados de agónico, lo miraban...

En un minuto Boox acostó al gibón, lo arrojó y salió, cerrando la puerta con llave. Corrió a casa de un médico amigo suyo.

–López, vengo a buscarlo para un caso urgente... y sumamente raro. ¿Puedo fiar en usted? Se trata de algo que no debe ser sabido por nadie.

–Entonces...

–No, no; necesito que venga; pero quiero tener su palabra de médico de que no se sabrá nada por usted...¿Consiente?

Fueron. Aunque prevenido al llegar de lo que se trataba, el médico abrió inmensamente los ojos ante la cama baja en que la bestia, arrojada, tenía la vista clavada en el techo, respirando precipitadamente.

Al rato cogió sin embargo la muñeca hirsuta y la pulsó.

–Arrime el oído, ¿quiere? –rogóle en voz baja Boox–. No se va a mover. El médico auscultó.

–Sí, tiene pulmonía –murmuró–. Y añadió ligeramente sin mirarle:

–¿Es el Hulmán de la jaula circular?...

–Sí, el mismo...–repuso Boox apresurado–. ¿Está mal?

–Tiene una fiebre terrible ahora.

El hombre se había vuelto a Boox y de pronto oyó a sus espaldas:

–¡Ligero! ¡Ha entrado en la pieza!

El médico dio un salto y se volvió, pálido como la muerte. Durante diez segundos quedóse rígido, con la más profunda expresión de espanto que es posible concebir. Boox se estremeció violentamente, como si hubiera sentido en la espalda, bajo la camiseta, la introducción de algún animal frío. Tornóse lívido y su frente se empapó en sudor.

El médico volvió lentamente la cabeza a Boox.

–¿Usted no ha hablado? –le preguntó con la voz ronca. Boox tardó un instante en responder.

–No, no fui yo –articuló al fin, mientras lanzaba alrededor de él frenéticas miradas de angustia.

Pasaron otros diez segundos en profundo silencio.

–¿Usted sabía que hablaba?

–Sí...

El médico clavó otra vez la mirada en la cama.

–Es espantoso... –murmuró. Sintió en el hombro los dedos crispados de Boox.

–Vayase... es mejor.

–¡Ahí llega! –surgió de la cama.

–¡Cuidado! –gritó Boox, dando un salto atrás y señalando con el brazo extendido bajo la cama– ¡Ahí está! ¡Cuidado!

El médico se echó violentamente a un lado, tropezó con una silla, y cayó. En el suelo aún y antes de que hubiese tenido tiempo de darse cuenta de nada, vio a Boox precipitarse y apagar la lámpara de un soplo.

En la profunda oscuridad que sucedió no oyó el más leve ruido. Lentamente, temblando de pies a cabeza, se levantó sin atreverse a encender un fósforo.

–¡Boox! –llamó en voz baja. El mismo silencio de muerte.

–¡Boox! ¿Qué le pasa?... ¿qué le ha pasado? –alzó más la voz para animarse. Igual resultado—. No se sentía el más leve rumor. Y de pronto se levantó un chillido agudo, áspero, crispante y salvaje, como una rama que se raja en lo alto. Y tras el, otro, y otro, y otro.

–¡El mono... se ha enfurecido con el delirio! –se dijo aterrado el médico—. Y con un violento esfuerzo de desesperación, saltó atrás. Encendió bruscamente un fósforo, y apenas encendido, lanzó un grito; contra la pared, acurrucado, retorcido, delirante, estaba Boox gritando, con los ojos fuera de las órbitas y la boca estirada hasta las orejas. Él era el que chillaba de ese modo horrible; el mono dormía pesadamente.

Al ver la llama tranquila del fósforo, Boox se calló, miró al médico, y quedóse estupefacto. Poco a poco fue recobrando su expresión normal, mientras se enderezaba sin apartar los ojos del otro. Un momento después, sin pronunciar palabra, encendía la lámpara.

–Vamos un momento al escritorio, ¿quiere?; le voy a explicar este absurdo.

¡Por fin! Esto ya era de hombre cuerdo. Y el médico lo siguió profundamente sacudido aún. Caminando tras él, volvía sin embargo a evocar la postura extraña en que había hallado a Boox. El había visto esa extraña flexión de articulaciones; ¿pero dónde? No era de hombre; eso sólo sabía.

Boox contó todo a su amigo: un paseo casual por la jaula, las palabras del mono, su angustia, el robo (sin decir cómo), la explicación que había hallado esa misma mañana, y la pulmonía del gibón.

–Ahora comprenderá por que hace un momento me puse fuera de mí al oír al mono. Seguramente antes, hace miles de años, el antecesor del mono y el mío vieron entrar en la casa un peligrosísimo animal que se arrastraba, una cobra capelo, qué sé yo. Y el recuerdo ha sido tan vivo al oír la voz de alerta del mono que no he podido menos que angustiarme como si viera a la fiera arrastrándose.

–El médico lo oía con profunda atención. Algo, no obstante, olvidaba Boox.

–¿Y sus gritos, dígame, por qué?...

–¿Qué gritos? –interrumpió Boox sorprendido.

–¡No se ha dado cuenta!... ¡Lo ha hecho inconscientemente! –murmuró el médico.

Y de golpe, como un rayo, recordó la postura de Boox: ¡esa postura de mono!

Cuando levantó la vista, vio la de Boox clavada en la suya y un largo escalofrío le heló la médula.

–¿Qué va a pasar? –se dijo aterrado. La mirada de Boox acaba de fijarse en el médico con una intensidad dura y avalanzante, la misma mirada de un animal acorralado ante el cual nos hemos detenido con el palo en alto. No había en ella reflejo de alma humana más o menos encolerizada, sino el brillo lacrimoso y fijo de la bestia que va a lanzarse. Y la impresión de tener ante él un animal tornó angustiosamente al médico.

Éste se levantó con toda la tranquilidad que pudo aparentar, y crispado, sintiendo que sobre el escritorio pesaba algo terrible, recostóse en el respaldo de su silla.

Está loco, loco furioso, –se decía– va a explotar de repente... Pero Boox habíase recobrado ya.

–Lo que le aseguro –se dirigió a su amigo sonriendo con esfuerzo–, es que esta historia del mono me ha causado ya más inquietudes de lo que usted se imagina. Y ahora él, enfermo...¿No se salvan los monos de la pulmonía, no?

–Generalmente, pero cuidándolos bien... Encienda un calorífero en la pieza.

–Sí... De todos modos, esto queda entre nosotros... ¡Ni una palabra a nadie, López! –

añadió mirándolo en la
cara.

–No, ya se lo prometí.

–¿Quiere venir mañana?

La primera intención de López fue rehusarse; aún se estremecía recordando los alaridos de Boox. Pero la profunda rareza de la cosa, la agudísima curiosidad por este sombrío drama de folletín, pudieron más que su temor.

–Sí, vendré mañana al
anochecer. Salieron juntos
hasta la puerta.

–Óigame: –le dijo Boox estrujándole la mano– ¿usted cree que es posible vivir tranquilo cuando ése habla y nos...?

–¡No, no! ¡Creo que no! –se despidió López sintiendo aún un escalofrío.

No creía equivocarse el médico: el mono, su portentosa facultad de hablar, el robo, todo eso llevaba a Boox vertiginosamente a la locura. Comienza imitando al gibón, y acabaría quien sabe en qué. Un mono trágico y un loco juntos...

De pronto recordó la mirada de Boox fija en la suya en el escritorio.

–Eso no se imita– murmuró estremeciéndose.

V

Boox volvió a su cuarto, encendió el calorífero y fue con él a la pieza del enfermo, colocándolo en el centro. Acercóse al gibón y constató que la fiebre continuaba altísima. El mono jadeaba, con los ojos siempre abiertos, fijos en el techo. Boox arrimó una silla a la cama y se sentó, mirando obstinadamente al enfermo. Poco a poco sintió que su cuerpo se helaba. Haciendo un profundo esfuerzo logró arrancarse a su sopor, y yendo a su cuarto, cayó desplomado sobre la cama, sin tiempo para desvestirse.

Al día siguiente se levantó a las diez, con la cabeza pesadísima. Dábale trabajo ordenar las más simples ideas, y aún notó que estaba singularmente torpe para hablar. Parecía que en muchos años no había pronunciado una sola palabra.

Pidió café, pero al probarlo dejó violentamente la taza en el plato.

–¿Qué tiene este café?

–Nada, don Guillermo; es el de siempre –repuso su sirviente, un pobre viejo indio del sur que se había criado en la casa paterna de Boox.

–Está horrible. No sé por qué diablos se me ocurre tomar café. ¿Yo le pedí café?

–¡Claro, don Guillermo!

–Dame otra cosa, tengo hambre.

Como Boox, cuando se despertaba con apetito, solía comer un bife con huevos, Fortuno llegó al rato con él a la mesa. Pero apenas Boox lo hubo probado, repitió su gesto anterior de profundo asco.

–Pero, ¡por todos los demonios! ¿Qué porquería es esta? –gritó.

–¡Pero, don Guillermo, si es del carnicero de siempre: lo acaba de traer!

–¡Llévate eso, ligero! –exclamó levantándose.

Fortuno salió, volviendo enseguida. Boox, con la expresión radiante, estaba devorando bananas. El sirviente se quedó estupefacto.

–Está sentado de un modo raro... Huele a cada momento la banana... Pestañea sin cesar... ¡come la banana de costado!... ¡la tiene con las dos manos...! ¡come como un mono!

–¡Don Guillermo! –murmuró temblando.

Con la rapidez de un relámpago, Boox se lanzó sobre todas las bananas que quedaban y saltó sobre la silla, mientras de su garganta brotaba un horrible remedo de lengua humana.

–¡Abará-bará-bará!...

–¡Don Guillermo! –gritó el indio con el pelo erizado. Boox cayóse de golpe, y mortalmente pálido bajó lentamente. Las bananas caían deshechas por ambos lados de su puño cerrado. Pestañeó aún vertiginosamente, tomó un vaso de agua, y cuando lo dejó era el hombre de siempre.

Fortuno lo vio alejarse, entrar en el cuarto del mono, y salir al rato,

–Voy a salir un momento, Fortuno. Volveré a las cinco.

El indio quedóse con el corazón profundamente oprimido. Levantó la mesa, cabeceando, mientras que al recuerdo de su amo, cuando era chico y jugaba con él, las lágrimas caían una a una de sus ojos.

Boox caminó hasta Santa Fe y allí se detuvo, esperando un vendedor de diarios. Compró uno al fin y lo recorrió apresuradamente. Como suponía, no hacía la menor alusión al robo de la antevíspera en el Jardín Zoológico. El director había creído más conveniente ahogar el acontecimiento. Boox se sonrió, tiró el diario y minutos después entraba en el Zoo.

La tarde, templada, favorecía a los visitantes habituales y el Jardín estaba lleno. Boox siguió a lo largo de los ciervos del Chaco, del casoar, de los coatíes y entró en el pabellón de los leones. Las fieras asoleábanse afuera; pero Boox quería ver la cara de los guardianes y cuidadores.

–Sería extraño –se decía– que no vigilaran atentamente la cara de los visitantes.

Pero no parecía notarse nada anormal en aquellos y Boox avanzó. Los tigres estaban adentro, y ocho o diez personas contra la barrera, seguían pacientemente el vaivén de los felinos. Boox se detuvo. Las criaturas comentaban muy bien la zoología presente.

–¡Tiene patilla blanca, papá!

–Baja la cabeza al llegar a los hierros para no lastimarse y se da vuelta.

–¡Se ha parado, está oliendo!

–¡Huele para aquí, papá!

–¡Los otros se han levantado de golpe!

–Se mueven para todos lados... ¡Nos huelen a nosotros, papá!

Era evidente que algún olor hostil agitaba a los tigres. El padre aludido, aunque confiado en la solidez de la jaula, creyó más prudente apartarse un poco con su hijo, pues ellos parecían la causa de la inquietud. Al retroceder tropezó con Boox, lívido y temblando. El padre lo miró sorprendido, y Boox se alejó silenciosamente; los tigres se sosegaron.

Dio un largo rodeo, deteniéndose al fin ante la jaula de los monitos del Brasil, mezclado con la multitud. Los monos trepaban alegremente por las cadenas, hasta que de pronto uno lanzó un chillido agudo y la banda quedó de golpe inmóvil. Miraban espantados a las barreras.

–Se han asustado... ¿qué será? –empezaron los comentarios.

–Tiene miedo de nosotros.

–Todos disparan al fondo... Tienen miedo de alguno de nosotros.

–¡Oh, oh, oh, los otros! ¡Los de la jaula redonda, atrás! ¡Están locos! ¡Quieren romper la jaula! ¡Braman todos!

En un instante llegaron cuatro guardianes.

–¡Qué hay! ¿Por qué hacen enojar a los monos?

–¡Qué!...¡Está loco usted junto con los monos! Nadie les ha hecho nada. Pero el terror de los unos y la rabia de los otros proseguía.

–Es con nosotros –arguyó un espectador–. Alguno de los que están aquí ha de ser un mono sin saberlo –se echó a reír.

Los guardianes, con gran inquietud, que para uno de los espectadores, por lo menos, tenía perfecta explicación, hicieron despejar las barreras.

Boox se alejó confundido entre todos, y volvió a su casa, ahora encendido en fiebre y con las ideas en revuelta confusión. Era aún temprano y el médico no debía llegar hasta el anochecer. Entró en el cuarto del mono, y como estaba rendido hizo llevar un diván y se tendió de espaldas. No se sentía el menor ruido adentro. La pantalla de la lámpara proyectaba toda la luz sobre el velador, dejando en suave penumbra la pieza entera.

Pasaron diez minutos. Boox yacía inmóvil, con las manos bajo la cabeza. De pronto creyó notar que el cielo raso giraba a todo escape.

Raro, muy raro –se dijo–. Debo tener mucha fiebre.

Se oprimió la muñeca, y en efecto el pulso galopaba vertiginosamente. Además sentía el pecho oprimido y una fuerte puntada a cada respiración. Tornó a ver girar el cielo raso, y estando así oyó el ruido de pasos levísimos que se acercaban a él por detrás.

–¡Ah, perfectamente! –dijo Boox en voz alta, presa del delirio–. Es el señor mono que viene a visitarme.

Prestó oído, pero los pasos habían cesado; no se sentía el más leve ruido.

–¡Hum!... –se sonrió Boox–, tiene más miedo que yo el maldito Hulmán del maldito director.

Imperceptibles casi, oyó de nuevo los pasos. Pero se detuvieron de nuevo.

–¡Vamos, monito! –tendió Boox la mano hacia atrás por sobre el respaldo del diván. Y su mano oprimió una cosa horrible– ¡Esto no es él! –gritó Boox saltando violentamente–. El cuarto estaba en completa paz; en la cama yacía el gibón mirando inmóvil el techo.

–Tengo demasiada fiebre –murmuró Boox, pasándose la mano derecha por la frente–. Había creído...

Tendióse de nuevo, y de nuevo los pasos avanzaron hacia él; pero esta vez quedó indiferente. Y parecióle que su cabeza se abría y quedaba completamente hueca y que algo le arrancaba en su cuerpo de adentro a afuera, a través de la piel. Lanzó un grito y saltó de nuevo; nada, el mismo silencio.

–Estoy delirando, –se dijo Boox–. ¡Qué pesadilla! Y lo peor es que creo sentir cierta dificultad para cerrar la boca... Y el pecho me duele horribilmente.

Acababa de tenderse, por tercera vez, cuando el médico entró.

–¿Y mi cliente? –preguntóle avanzando hacia él.

–Ahí está... No sé –repuso desde la penumbra sin levantarse.

López se acercó a la cama, y cogió la muñeca del gibón. Pero al cabo de un instante sus ojos se abrieron con sorpresa y le colocó la mano en el sobaco. Cada vez más inquieto, inclinóse, auscultó detenidamente el pecho del mono y se incorporó al fin bastante pálido.

–Este animal no tiene nada.

Boox se aproximó lentamente, con los ojos vidriosos fijos en los del médico.

–¿Cómo? ¿Y la pulmonía?

–Nada de pulmonía: no tiene absolutamente nada. Pero usted, ¿qué tiene?

Los ojos de Boox brillaban como dos carbunclos. Abrió la boca pero apenas lo hubo hecho, López se estremeció violentamente.

–¡Los dientes, Boox!

–¿Qué dientes?

El médico sintió que un hilo de hielo corría por su médula: los caninos de Boox se cruzaban como los de un...

–Tengo mucha fiebre –murmuró Boox–. Me duele el pecho... El médico lo examinó, y al acabar se levantó pálido.

–Tiene que acostarse enseguida, Boox, enseguida.

El mono no tenía nada ya; pero Boox tenía exactamente la pulmonía del otro...

–Sí, me voy a acostar... ¿El mono se puede levantar, entonces?

–Es claro –y cogiendo al animal de la mano lo puso de pié.

López y Boox no pudieron contener un grito. El mono era del alto de ellos. Quedáronse inmóviles, estupefactos, empapados en frío sudor ante aquella sombría figura. Pasado el primer momento de estupor, el médico avanzó, le puso las manos en los hombros y clavó sus ojos en los del mono. Durante veinte segundos se mantuvo así; y Boox detrás de él, notó el violento temblor que iba invadiendo el cuerpo de López.

–Boox, óigame –oyó que le decía sin volver el rostro, para que aquel no pudiera notar la espantosa palidez de su rostro.

–¿Qué?

–¿Ya no habla más el mono?

–No.

–¿Y sabe por qué no habla más?

–No.

Hubo una pausa.

–Bueno, fíjese en esto. El mono hablaba en español, no en indostano... ¿Comprende?... no es un caso de herencia, es... ¿me oye, Boox

Como no obtenía respuesta, volvió rápidamente la cabeza hacia él, cautelosamente, los ojos encendidos, avanzaba Boox en cuatro patas.

–¡Boox, Boox, se está degradando! ¡Se está...! –gritó López levantándolo violentamente–. Boox se estremeció, miró fijamente a su amigo y lanzó un profundo suspiro.

El médico insistió en que se acostara enseguida.

–Sí....aquí....en el diván... –tartamudeó Boox.

–Sí, sí, perfectamente. Un momento,

Boox. Y salió afuera.

–Fortuno, –le dijo al sirviente en voz baja– esta noche nos vamos a quedar usted y yo levantados.

–¿Qué hay, don Guillermo?...

–No, no hay nada, pero pueden pasar cosas demasiado terribles.

El indio alzó sus ojos espantados y notó el semblante lívido del médico.

–¿Tiene revólver, Boox? –continuó López.

–No, señor.

–Bueno, vaya a comprar uno enseguida.

Fortuno, lleno de angustia, salió a la disparada.

Al cuarto de hora volvió Fortuno jadeante y entregó temblando el arma.

–Perfectamente –le dijo López en voz baja– ¿Tiene balas, supongo? Fortuno lo miró atontado.

–No... no sabía...

–No importa; vuelva corriendo y traiga balas.

Fortuno tornó a salir, y cuando estuvo de vuelta temblaba convulsivamente de fatiga llevada al exceso. Pero el doctor demasiado preocupado para compadecerse del pobre viejo, hizo jugar concienzudamente el tambor del revólver, cercioróse de que la aguja, caía bien, y cargó el arma. Dejóla entonces sobre el escritorio y fue al cuarto del mono. Boox, envuelto en mantas hasta la barbilla, yacía en el diván. El gibón había tornado a acostarse, y en la blancura de la almohada se destacaba su cabeza negra, ahora del tamaño de la de un hombre.

López se aproximó a Boox y le cogió cariñosamente la mano.

–Boox, óigame –le dijo en voz muy baja–. Sería mucho mejor que fuera a acostarse en su cama. Es mucho más fácil mantener en su cuarto una buena temperatura que aquí... Estaría más tranquilo.

Boox abrió sus ojos vidriosos que la fiebre había rodeado de un ancho círculo negro.

–No –le respondió con la voz seca y entrecortada–. Mejor estoy aquí. Déjeme tranquilo

–concluyó malhumorado volviéndose al otro lado.

López arrugó el ceño, recordó una por una las rarezas de Boox:

–Los caninos desarrollados– e insistió:

–¡Boox, óigame!

Boox no respondió.

El médico se inclinó hasta ponerle los labios en el oído:

–Boox: si le parece bien, llevaríamos al mono de aquí...ya está sano.

Apenas lo oyó, Boox se dio vuelta violentamente y clavó sus ojos febriles en los de

López.

–¿Qué? ¿Qué hay?... ¿Por qué quieren llevar al mono de aquí?

–Sería mejor Boox... Usted quedaría tranquilo.

–¿Porqué?

–¡No sé... Boox, por favor!...

Boox abrió la boca, y López se estremeció de arriba hacia abajo. Tras los caninos desmesurados, acaba de entrever la lengua negra. Sin apartar sus ojos amenazantes de los del doctor, Boox se incorporó en un codo.

–Le prohíbo –le dijo con una voz extraña, áspera– que haga salir al mono de aquí...Y

quiero dormir; déjeme.

López se incorporó con un gesto de desesperación, clavó de nuevo los ojos en el gibón acostado e inmóvil y salió. Tras la puerta le esperaba Fortuno.

–¿Cómo sigue, doctor? ¿Qué hay?

–Nada, nada por ahora...pero más tarde habrá algo –añadió como para sí, estremeciéndose. Pero Fortuno lo había oído y lo detuvo temblando.

–¡Doctor, doctor! ¡Dígame por favor qué va a pasar!

–¿Acaso lo sé yo mismo? Si lo supiera con seguridad, lo evitaría...¡Pero cuánto hubiera dado por sacar el mono de allí! –tornó a murmurarse–. Vea, Fortuno, –añadió. Vamos al escritorio y pasaremos la noche. Trate por su parte de oír el más insignificante ruido. Si algo oye, cualquier cosa, dígamelo enseguida.

Acto continuo fueron al escritorio. López sentóse en el diván y Fortuno en una silla, tras el escritorio.

Durante una hora, dos, tres, reinó en la pieza el más absoluto silencio. López revolvía sin cesar en su cerebro el horror que entreveía; Fortuno, agobiado, traspasado de angustia, no apartaba la vista del revolver que brillaba sobre el escritorio, mientras su oído estaba dolorosamente atento al menor ruido que pudiera llegar de adentro.

Hacía en el escritorio un frío glacial. Los dos acechantes tenían el cuerpo y los pies helados, pero no se atrevían a moverse. Cuanto más tiempo pasaba, más aguda era su inquietud; y llegaban ya a ese estado de angustiosa sobreexcitación en que los oídos comienzan a zumbar y sentir los propios ruidos que temen horriblemente oír, cuando Fortuno dio un salto sobre la silla. López sintió que su corazón se detenía, y las miradas de los dos hombres se cruzaron.

–He creído sentir... –murmuró Fortuno temblando.

–¿Qué?...

–Un ruido sordo sobre el piso...

Se callaron, y durante un minuto el silencio, la más absoluta sensación del silencio, hubiera podido ser hallada allí, en el escritorio.

López rompió al fin con una voz que él mismo no se reconocía:

–¿No ha sentido más?

–No...

Enmudecieron de nuevo. Y de pronto ambos saltaron: un grito, un grito horrible de hombre había resonado en la casa entera.

–¡Corramos, corramos!– exclamó López con todo el pelo erizado, apoderándose del revólver.

En un instante cayeron sobre la puerta, pero se estrellaron contra ella.

–¡La han cerrado! –clamó López–. ¡La han cerrado con llave!

¡Boox! Otro grito resonó adentro, un grito agudo de bestia.

–¡Boox! ¡Maldición, el mono! –rugió López abalanzándose con Fortuno sobre la puerta–. Pero ésta resistía, y sólo después de un formidable empujón, las hojas se abrieron violentamente.

En el cuarto donde estaban acostados Boox y el mono, y que López acababa de abandonar, reinaba también el más absoluto silencio. Boox habíase vuelto de espaldas, con los ojos abiertos, y la alta fiebre que lo poseía hacía de nuevo ver girar el cielo raso. Pero ahora el blanco lienzo se cargaba de figuras, seres deformes, monstruos instantáneos que aparecían y se apagaban sin cesar. Enseguida eran víboras rapidísimas, ovillos de víboras que se enredaban y desenredaban con velocidad vertiginosa. Y todos esos fantasmas del delirio descendían girando siempre, se acercaban a Boox, lo envolvían, le quitaban el aliento, para ascender de nuevo, y de nuevo bajar hasta él en un vaivén de pesadilla.

Así durante una, dos, tres horas. Boox continuaba jadeando de fiebre, con los ojos inmóviles en el techo, enormes, brillantes, rodeados de un círculo negro. El delirio proseguía cada vez más intenso.

De este modo pareció de pronto que en el cielo raso, entre los ovillos vertiginosos de víboras, aparecía una cara enorme y sombría de mono. Y la ronda lúgubre descendía cada vez más enloquecedora de velocidad girante, y con ella el mono que lo miraba fijamente. Y cuando el remolino llegó hasta él, le envolvió, le quitó la respiración y ascendió de nuevo, Boox notó que sobre su pecho, hincado y las manos peludas clavadas en los hombros, quedaba el mono inmóvil, devorándolo con los ojos. –Boox–: oyó que le decía.

–Hace tres mil años yo era un hombre, un hombre como tú, y vivía en la India, en el mismo pueblo que tu antecesor. Solamente que yo era entonces un Maestro, un elegido de Brahma, y tu abuelo era un simple pastor de búfalos. Yo lo había colmado de bondades y hecho por él lo que nadie en el mundo. Yo fui quien dio la voz de alarma cuando sobrevino la inundación, y que tú me oíste hace veinte días: El río está creciendo... abran la puerca, etc. ¡Y hace de esto tres mil años! Pocos días después, tu antecesor pagó mi bondad y mi cariño asesinándome al vadear el río. Yo era, como te he dicho, un maestro, sin aparentarlo, y debía reencarnar enseguida en una forma más perfecta en virtudes que la que me había arrebatado tu antecesor. Pero Brahma vio que mi alma había quedado manchada: yo deseaba, ignorándolo yo mismo, vengarme de ti. Y pasaron cien años, mil, dos mil, sin que pudiera purificarme: siempre, por debajo de mis grandes virtudes, aspiraba a la venganza. Hasta que llegado el momento fatal de la reencarnación, hícelo, pero mi espíritu estaba enfangado: retrocedí, convertíme en un ser abyecto, encarné en mono, y en millones de millones de años no llegaré a ser lo que fui. Pero, entre tanto, Boox, descendiente del que enlodó mi alma con su monstruosa injusticia, estás aquí, bajo mi cuerpo que vas a encarnar ahora.

Boox había escuchado jadeante a esa creación de su delirio, hincada sobre su esternón. Cuando la voz se apagó, un súbito descenso de temperatura dio paso a la razón de Boox, y éste cerró por fin los ojos, fatigado.

–¡Qué pesadilla! –murmuró–. Tuve la sensación completa de que sobre mi pecho...

Abrió los ojos y lanzó un grito de terror, el primero que habían oído en el escritorio.

¡Allí, sobre su pecho, mirándolo fijamente, está realmente el gibón, el mono! Durante un segundo su vista se nubló, y cuando la recobró de nuevo, vio al mono de pie, en medio del cuarto, interpuesto entre él y la lámpara. Pero antes de que hubiera tenido tiempo de abrir la boca, el mono se había convertido en hombre.

¡Soy yo! –murmuró Boox, loco de espanto–. ¡Se ha convertido en mí mismo!...

–¡Sí, miserable, soy tú! ¡Y tú, fíjate en lo que eres!

Boox quiso gritar, pero sintió en ese instante un horrible y helado vacío en todo su ser; un hondo y sucio olor de su cuerpo entero subióle a las narices, y vio con horror que ya no era más hombre: ¡se había transformado en mono, en gibón!

Entonces lanzó el segundo grito de horror que habían oído afuera. Y en un acceso de desesperación contra la triunfante e inmunda bestia, que de pie en medio del cuarto le había arrebatado su figura humana, se lanzó contra él con un ronquido de odio.

El mono (conservaremos, para evitar horribles confusiones, los nombres que habían tenido hasta entonces) tambaleándose ante el rudo golpe, sintió en su cuello las uñas asesinas de Boox, mientras su brazo izquierdo crujía entre los salvajes colmillos. Pero esto duró lo que un relámpago. En el momento en que Boox se lanzaba contra él, el mono caía a su vez sobre el cortapapel en forma de agudo puñal que yacía sobre el velador. Y de un golpe, de un solo golpe lo hundía hasta el mango en el cuello de Boox.

Boox se desprendió, y lanzando un alarido se precipitó contra la puerta, en el preciso instante en que ésta saltaba... López, que pálido como la muerte y revólver en mano se lanzaba adentro, tuvo apenas tiempo de ver una bestia que huía en cuatro patas dejando un reguero de sangre.

–¡Fortuno, cierre la puerta de calle! –gritó López, descargando su arma tras el animal, y lanzándose él también al patio–. Pero no tuvieron tiempo de llegar: el mono había desaparecido en la calle oscura.

Volvieron precipitadamente. El animal (no olvidemos que se había transformado en Boox) estaba parado aún en medio del cuarto, pálido.

–¿Qué hay, Boox? ¿Qué ha pasado? ¿No le decía YO?... ¡El mono!

–No, no fue nada... Me quiso atacar.

–¡Es lo que justamente temía! Por eso... ¿Quiere que le diga lo que temí más que todo, Boox?

El mono se sonrió:

–¿Un caso de metempsicosis?... ¿Qué el mono se transformara en mí?... ¿no es cierto?... López lo miró hasta el fondo y se estremeció.

–Sí, eso mismo... ¿Pero usted no tiene fiebre?...

–¡Bah, no! Ese maldito mono me sobreexcitaba...¿Pero temía eso, verdad? – agregó sonriendo de nuevo.

–Sí –respondió López con un profundo suspiro de desahogo, secándose la frente empapada en sudor–. Sí, temía eso, pero no me atrevía a suponerlo posible. ¡Figúrese!... en pleno Buenos Aires, una transformación así... ¡Y con un estúpido mono cualquiera!...

Ente tanto, Boox corría por la calle desierta. Conservaba toda su razón humana, pero su voluntad de hombre estaba profunda y completamente abolida. Sentíase, a pesar suyo, arrastrado a correr, a correr hacia el Jardín Zoológico, sin que toda su fuerza razonante lograra evitarlo. Perdía sangre sin cesar y sus fuerzas se debilitaban cada vez más.

A los doscientos metros de su casa un transeúnte trasnochador lo vio pasar corriendo y se volvió de golpe. Le había parecido un perro muy raro, sin alcanzar a deducir más. Pero en la Plaza Italia, un agente semidormido lo vio galopar sobre el adoquinado y lo reconoció. El animal entró en el Jardín y el agente corrió tras él.

–¡Ronda, ronda! –gritó desde la puerta–. ¡Anda suelto un mono! La ronda salía del pabellón de los leones y oyó las voces. Acercáronse apresuradamente y un guardián, que tenía la linterna caída, vio el rastro de sangre. Todos con las luces proyectadas al suelo, siguieron la huella sangrienta, y tendido ante la jaula que había ocupado antes, hallaron al gibón, desangrado, desmayado, al mono dentro del cual el alma, la vida y el destino de Boox están encerrados para siempre jamás.

Despertaron al director, y Boox fue recogido y prolijamente cuidado. La herida, aunque profundísima, no había interesado ningún vaso, y sólo la gran hemorragia comprometía la vida de Boox. Pero a la mañana siguiente el director constató que la pulmonía, la terrible pulmonía, de los monos, caía sobre el gibón, creando un pronóstico por demás sombrío.

Fácilmente se suponen las cavilaciones del director sobre la trágica vuelta del mono. Había en todo eso algo extraño, sombrío, que lo hacía estremecer sin querer.

Como el fugitivo estaba de nuevo en su jaula, púsose un cartel: ENFERMO. Algo, sin embargo, de su resistencia humana a la pulmonía parecía acompañar a Boox. Cada día que pasaba, la fluxión cedía un grado más, hasta que al cabo de los ocho días clásicos sin crisis alguna, pudo considerarse a aquélla completamente disminuida. Y como las tardes subsiguientes fueron sumamente templadas, el director hizo sacar al mono a la jaula exterior, a fin de que tomase un poco de sol vivificante.

Boox sintió en su cuerpo de mono la suave caricia de la luz, y miró largo rato al cielo, mientras su alma, su vieja alma perdida ya para la humanidad, lloraba por dentro su espantosa ruina.

Pasó así un largo rato. De pronto bajó los ojos, y un sacudimiento de toda su alma le heló la sangre como una profunda puñalada.

En el banco, en el mismo banco donde él, cuando era el hombre, había estado sentado, estaba ahora el mono, el ladrón, mirándolo con una vaga e infernal sonrisa.

Boox sintió que algo se iba de él para siempre, mientras una cosa inmensamente negra corría a toda velocidad contra su vista.

Cuando media hora después el director llegó, halló al gibón con la herida del cuello completamente reabierta y sangrando aún: muerto.