

Sin pan y con trabajo en la Argentina de entresiglos (sobre las escenas de iniciación a las prácticas literarias en Lucio V. Mansilla, Horacio Quiroga y Hugo Wast)

por Alejandra Laera
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

El artículo propone un recorrido somero por la historia de la profesionalización del escritor en Argentina, a través de la lectura de tres textos autobiográficos escritos entre finales de la década de 1880 y 1930: una causerie de Lucio V. Mansilla, el diario del viaje a París de Horacio Quiroga y las memorias de Hugo Wast. La elección apunta a leer un proceso de transformación con sus inflexiones, superposiciones, emergencias y residuos, para revisar a partir de allí las relaciones que la literatura entabla con el dinero por medio de modalidades tan diversas como el trabajo periodístico, la colaboración free-lance o la escritura de best-sellers, aunque siempre reunidas bajo una figura común: el hambre en vinculación con la escena de iniciación al mundo de las letras.

The article proposes a brief promenade through the writers professionalization history in Argentina, by examining three autobiographical writings produced between the end of 1880 and 1930: a causerie by Lucio V. Mansilla, the notes of a travel to Paris by Horacio Quiroga and the memoirs by Hugo Wast. Such choice aims to reading a transformation process with its own inflections, juxtapositions, emergences and residues, in order to asses the relationship between literature and money through diverse work modalities such as journalism, free-lance collaboration or best-sellers writing, all of them considered as a whole and encompassed by the conceptual value of hunger and its intimate relation with the initiation scenario of a literary career.

Palabras clave: profesionalización del escritor – iniciación literaria – Lucio Mansilla – Horacio Quiroga – Hugo Wast

Así cuenta Lucio Victorio Mansilla, en octubre de 1888, su iniciación como escritor en el mundo de las letras:

–¿Y qué piensa usted hacer? –Ya lo sabía por mi huésped, con el que yo había tenido mis desahogos.

Le tracé mi plan, lo reprobó y me dijo:

–No, usted no se va de acá. Yo voy a darle imprenta, papel, operarios, y un sueldo, y usted nos hará un diario para sostener al Gobierno.

–¿Yo? –Aquello era una conjuración.

–Sí, usted.

–Yo no soy escritor.

–¡Que no es usted escritor; y escribe usted descripciones espléndidas, sublimes, admirables!

–¡Señor!

–Nada, nada; usted se queda, reflexione. Es su porvenir.

Y se marchó, dejándome absorto.

Caí en una especie de abatimiento soporífero. –¡Yo, escribir para el público! –me decía– . ¡Yo, periodista! ¡Yo!

Me paseaba agitado por el cuarto: iba, venía; en una de esas, me detuve, me miré al espejo turbio, que era todo el ajuar de tocador que allí había, y mi cara me pareció grotesca.

Había metido involuntariamente las manos en las faltriqueras, sentí que mis cinco bolivianos se habían reducido casi a cero, y aquella sensación dolorosa (¿o no es

dolorosa?) decidió de mi destino futuro, porque me incitó a pensar, y del pensamiento a la acción no hay más que un paso.

Hice cuentas: me salían bien; ¡era la oferta tan clara! (Mansilla 1963: 108).

El episodio es narrado en la *causerie* “De cómo el hambre me hizo escritor”, que integra la serie de contribuciones periodísticas que formarían los volúmenes de *Entre-Nos* publicados entre 1888 y 1890. En esta narración autobiográfica y marcadamente retrospectiva, Mansilla recuerda su ingreso al periodismo, ocurrido treinta años antes de la escritura de la *causerie*, cuando era joven, vivía desterrado de Buenos Aires en la capital de la Confederación y se había quedado sin dinero.

Este relato de iniciación a la escritura me sugiere algunas preguntas que pueden aplicarse a buena parte de los escritores que ensayaron el memorialismo o la narración autobiográfica: ¿cómo imaginar el origen del escritor y cómo contar la iniciación literaria? Pero también: ¿por qué es preciso componer ese relato y cuáles son las inflexiones que pueden rastrearse en él? Si elegí para empezar el relato de Mansilla es porque, siendo uno de los protagonistas de la escena cultural rioplatense de la segunda mitad del siglo XX, con esta escena de iniciación no sólo exhibe abiertamente la encrucijada que supone para el escritor la relación profesional con el dinero, sino que resuelve el conflicto, por primera vez, de un modo tan eficaz como satisfactorio. Lo resuelve, todo en un mismo movimiento, *en* la narración y *para* la vida. Esa resolución –que oscila entre la eficacia práctica y la eficacia narrativa, que es imaginativa y retrospectiva a la vez– establece una nueva inflexión en la manera como los escritores vivían su relación con el dinero y reflexionaban acerca de ella. Basta pensar en las situaciones, muy diferentes pero de similar intensidad, de Vicente Fidel López y Esteban Echeverría, en el 37, o de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, en los 80. Más todavía: esa resolución –y esto hubiera sido impensable antes– apela a la figura del hambre, usándola a modo de filtro a través del cual procesar el conflicto entre el dinero y las letras. Es como si Mansilla –siendo el que menos se ajusta a la caracterización y condiciones de un escritor que se vincula con el dinero, o quizás por eso mismo– lograra condensar en su relato de iniciación y en la figura del hambre un conjunto de elementos que reaparecerán, notablemente, en otros relatos de iniciación de escritores muy diferentes entre sí, al menos hasta bien entrado el siglo XX. Esto es: hasta el momento en que se completa el proceso de profesionalización del escritor, que ante todo, aunque no exclusivamente, le da a su labor una dimensión económica.

Por eso mismo, los casos de Horacio Quiroga y Hugo Wast, que llevan a cabo relatos de iniciación similares, son sintomáticos, ya que corresponden a dos etapas centrales de ese proceso: mientras Horacio Quiroga funciona como bisagra entre el modelo del modernista bohemio y el de un narrador profesional que encontraría en el ascetismo vital y estilístico el principio de una poética (modificando el objetivo y el valor de la búsqueda de autonomía), Hugo Wast funciona como cierre de la etapa de profesionalización, cuya instancia culminante de reconocimiento son los derechos de autor (haciendo de estos derechos, antes que una conquista, una operación de cálculo). Se completa, así, esa suerte de narración en primera persona de las prácticas literarias, que había iniciado Mansilla contando el pasaje de la dimensión política a la dimensión económica en la literatura argentina.

Varios son los elementos recurrentes que convergen en ese relato de corte autobiográfico en el cual –podríamos decir glosando a Mansilla– es por hambre que todo joven se hace escritor (y es por la necesidad de obtener dinero que lo cuenta). En primer lugar, todos sus protagonistas narran la iniciación a la literatura estando lejos del hogar y de la protección familiar, y todos, en ese alejamiento, marcan algún tipo de corte con la autoridad familiar (desde la modalidad extrema de la rebeldía a la modalidad simpática de la travesura). En segundo lugar, en esa narración (a veces retrospectiva, a veces contemporánea) siempre se pone en juego la identidad: *ghost writing* o ventrilocuismo en Mansilla, transformación física en Quiroga, seudonimia en Wast. Corte con la familia y el origen, cambio o crisis de identidad: el hambre está en el medio de esos virajes y es la única figuración del dinero que, por su misma negatividad, parece eximir a los jóvenes de familias tradicionales en su ingreso al mundo cada vez más mercantilizado de las letras.

Mansilla: el hambre como coartada

“De cómo el hambre me hizo escritor” no se publica, como sería previsible, en el diario *Sud-América*, en cuyo folletín comienza a colaborar Mansilla semanalmente con sus *causeries*, sino en *La Tribuna Nacional*. Esto es: elige publicar el episodio de su iniciación en la escritura no en el medio que lo cuenta en ese momento como colaborador, sino en otro, en donde un lector bien informado o atento puede enterarse del modo en que el *causeur* actual se convirtió en escritor durante su juventud. Así, Mansilla imagina retrospectivamente un origen periodístico para su condición de escritor y compone una escena de iniciación en la que la obtención de dinero a cambio es definitiva.¹ Como si únicamente la necesidad económica pudiera activar la predisposición a la escritura y la destreza literaria. Sólo que, a modo de legitimación, esa necesidad económica debe asumir la figura del hambre. Llama la atención, en esta puesta en escena, que casi treinta años después del episodio, en vez de ocultar un origen que podría parecer espurio para quien puede considerarse un *gentleman* escritor, como certeramente lo llamó Viñas (1964), Mansilla se regodea en su evocación, retocando, al mismo tiempo, ciertas situaciones o datos de su pasado. Si esta declaración pública no provoca escándalo o condena, si puede subsumirse fácilmente en la excentricidad frecuentemente adjudicada a Mansilla, es porque, hacia 1890, la relación entre dinero y literatura no sólo comienza a ser viable –como lo demuestran los casos de profesionalización incipiente– sino que comienza también a ser tolerada, y aun aceptada, en diversos sectores vinculados con el mundo de las letras. En ese sentido, con este relato Mansilla logra una sorpresa folletinesca que no habría provocado con el relato de una iniciación más convencional y previsible para quien tuvo una trayectoria literaria que no estuvo regida, de hecho, ni por ambición económica ni por aspiración profesional.

Ahora bien: para llevar adelante con éxito esta escena de iniciación Mansilla debe realizar ciertos retoques. En primer lugar, no fue por hambre sino por lo que podría llamarse tradición de clase que Mansilla se hizo escritor: ya antes del episodio narrado en la *causerie*, el joven Mansilla había escrito y publicado, respectivamente en 1854 y 1855, el relato de viajes *De Adén a Suez*.² O sea: la anécdota que narra Mansilla es un falso comienzo. En segundo lugar, no se hace referencia al escritor en el sentido en que se podría afirmar que lo fue el propio Mansilla, sino que la idea de escritor se vincula, antes que con la literatura, con el periodismo y con la política: el escritor del que habla Mansilla es un periodista oficial. Es decir: no es el escritor del libro de viajes pero tampoco es el escritor que publicará por entregas *Una excursión a los indios ranqueles* en 1870 ni el que en 1890 estará publicando semanalmente las *Causeries del jueves*. El supuesto que está en la base de estos retoques (el olvido de su verdadero comienzo como escritor y la restricción de su definición de tal) es la separación entre la iniciación a la escritura literaria y la iniciación a la escritura periodística, pese a que, en verdad, lo mejor y más distintivo de la producción de Mansilla surge en el cruce y la mezcla de ambas escrituras.

De este modo, a través del cual el *gentleman* escritor reescribe en clave profesional su ingreso a las letras, Mansilla resuelve, en un mismo gesto, los problemas de la relación que la literatura tiene con la política y con la economía en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX. Y si lo hace es, en buena medida, porque ambos aspectos funcionan a manera de justificación recíproca y haciendo un doble gesto: hacia el pasado del enunciado y el presente de

¹ Mansilla hace una rápida mención de esta etapa inicial de su carrera literaria en la *causerie* “Confidencias de bufete” (*Sud-América*, 6/2/1890), en la cual se explaya sobre su método de trabajo; cuenta un episodio de sus tiempos como “escritor oficial” del gobierno de la Confederación en “Tres en una” (*Sud-América*, 24/7/1890), y propone una divertida explicación de la relación entre el dinero y la escritura literaria no periodística a partir de la figura del *penny a line* en “Namby Pamby” (*Sud-América*, 3/7/1890), en donde dice padecer de “libertinaje de la pluma” y demuestra lo que podría haber ganado en pesos si se hubiera calculado la cantidad de palabras de sus escritos. (Mansilla 1997: 39–46, 127–131 y 115–119).

² En este relato, el uso de la primera persona que hace Mansilla es completamente convencional respecto del género “viajes”, aunque hay detalles interesantes de otro orden como, en un extremo, la parrafada inicial en contra del imperialismo inglés, y en el otro, la animalización monstruosa de un “enjambre de negras”. Y para adelantar algo sobre las identidades dobles: entonces, Mansilla firmaba todavía “Lucio V. Mancilla”.

la enunciación. Por un lado, no habría sido por intereses políticos sino por necesidad de dinero que Mansilla puso su escritura al servicio de la Confederación y en oposición al gobierno de Buenos Aires (aunque todos saben que ese puesto le permitió acceder poco después a la legislatura). Por otro lado, no sería exactamente por la retribución económica que Mansilla escribe las *causeries*, sino como resultado de una historia iniciada por una cuestión de supervivencia pero que nunca dejó de ser accesoria respecto de su trayectoria política (aunque todos saben que las contribuciones periodísticas regulares siempre son remuneradas).

A diferencia de quienes deben contar la relación de su literatura con el dinero para atenuarla, para reclamar una recompensa material o para denunciar sus condiciones de vida, Mansilla aprovecha esa nueva dimensión económica de las letras propia del umbral de la profesionalización para lavar el origen político de su ingreso a la escritura periodística. De este modo, y considerando que a la vez debe cuidarse de contaminar su escritura actual de un ánimo mercantil, Mansilla negocia, por medio de esta *causerie*, dos dimensiones y dos tiempos: la dimensión política de la literatura y el tiempo de la memoria, la dimensión económica de la literatura y el tiempo de la actualidad. Ahora bien: en esa operación Mansilla está contando –a sus expensas– también otra cosa. Su relato supone (y tiene como condición de posibilidad) el pasaje de la dimensión política (fundacional y vinculativa) de la literatura argentina del siglo XIX a la dimensión económica (intrínseca a la profesionalización en ciernes) que se vislumbra a partir de la creciente separación de las esferas de la política y la cultura. Sólo eso puede hacer posible que, en vez de ser (¡una vez más!) objeto de la calumnia de sus contemporáneos, Mansilla pueda trastocar su origen como escritor y conjurar un episodio equívoco convirtiéndolo en una anécdota autobiográfica que se ofrece a los lectores del diario como materia de entretenimiento.

El tratamiento paradójico de la figura del hambre es el que hace posible esta divertida elaboración. Mientras ciertos elementos resaltan su aspecto dramático (el episodio de rebeldía por el cual el joven es desterrado y alejado de la protección familiar), otros lo desdramatizan (el episodio de *ghost writing* por el cual el joven le presta su escritura al político inepto pero bonachón que copia con su letra y con su mala ortografía la crónica periodística redactada por Mansilla a su pedido). Para empezar, con el episodio de rebeldía, que es tanto política como de clase, Mansilla corta a la vez con sus mayores, con su familia y con la política oficial porteña. Autofigurado como rebelde, gracias a su talento para escribir puede vender su escritura y autoabastecerse. Es preciso resaltar este dato que ofrece la *causerie*: si el joven Mansilla es contratado, después de verse obligado a redactar una suerte de crónica social, para dirigir el periódico oficial de Paraná, no lo es debido a su afiliación política ni a su filiación genealógica, sino a su destreza literaria. Mansilla, se dice, hace buenas descripciones. Y la descripción, antes que la exposición o la narración, parece distinguir por entonces –y por lo menos hasta la década de 1880, cuando se constituya definitivamente el género novela– a quien sabe escribir de quienes no saben hacerlo. Como si en la descripción se pusieran a prueba las destrezas literarias de mayor valor: la adjetivación, las comparaciones y metáforas, los recursos expresivos. La rebeldía, en definitiva, conduce al hambre y a la literatura, o sea que es, en estos relatos, siempre iniciática. Pero hay una condición más que complementa la anterior: la doble identidad. En este caso, en el que tiene como fin la desdramatización del relato de iniciación por hambre y su transformación en un relato divertido, la doble identidad asume la modalidad del *ghost writing* (si se lo mira desde la perspectiva de quien escribe para que lo firme un tercero) o del ventriloquismo (desde la perspectiva de quien firma lo ajeno): Mansilla se hace escritor, y periodista, escribiendo una crónica con la firma de otro.³

Casi veinte años después, Roberto Payró escribirá *El triunfo de los otros*, donde denunciará las consecuencias irreparables de un episodio que, en Mansilla, tiene un final feliz. Mientras Payró, el verdadero profesional del periodismo, representa en el teatro la versión trágica de la entrada en la literatura como *ghost writer*, Mansilla da en clave autobiográfica la versión exitosa de esa misma iniciación. El “triunfo de los otros” es, en la *causerie*, el triunfo

³ Y además: una crónica falsa, ya que la navegación del Salado, que es su tema, fue un fracaso.

del joven Mansilla.⁴ Es que si para los primeros escritores profesionales el *hambre* –para decirlo con una figura extrema– es un problema cotidiano que impulsa un cierto tipo de escritura, generalmente periodística, en desmedro de otra, generalmente considerada más legítima, en Mansilla el hambre es una suerte de figura retórica que –coartada mediante– permite pasar del ventrilocuismo a la adquisición de una voz propia. En otros términos: no hay necesidad de disputar los “derechos del autor” (problema que está en la base de la obra de Payró), ya que sus derechos tienen otro origen y parecen ser inalienables. En Mansilla, todavía, la relación con la literatura se dirime como una cuestión de clase. Sólo que, en ese punto en que la misma literatura excede toda determinación mecanicista, logra captar una apertura incipiente, la posibilidad de una nueva inflexión, e inaugura un relato modelo para la iniciación en el mundo de las letras que resulta altamente funcional para aquellos que, al hacerse escritores, realizan algún tipo de desplazamiento o perturbación respecto de su posición social de origen: señala el costado económico de la tarea del escritor, practica una inversión inesperada y lo figura como hambre.

Quiroga: el hambre como inspiración

El viaje que Horacio Quiroga realiza a París a mediados de 1900 es, en principio, el típico viaje de iniciación por Europa que hicieron muchos jóvenes latinoamericanos a lo largo del siglo XIX. Tiene, sin embargo, algunas características suplementarias: por un lado, se superpone con el viaje bohemio de los modernistas de entresiglos; por el otro, coincide con la Exposición Universal que tiene lugar ese año y es la más importante de las cuatro realizadas hasta entonces. De hecho, en el viaje de Quiroga se confunden diversos motivos y finalidades: el joven oriental es un poco turista y un poco cronista (viaja para conocer París y presenciar la Exposición, pero también lleva el encargo de escribir algunas crónicas periodísticas para *La Reforma*); es en parte un dandy de provincias y en parte un modernista en ciernes (se pasea a bordo en sus trajes de moda y con aires de suficiencia, pero ensaya también los versos de corte modernista que recogería un par de años más tarde en *Los arrecifes de coral*). En definitiva, en este viaje a París hay varias iniciaciones a la vez. El *Diario de viaje*, que Quiroga escribe a lo largo de la travesía en barco y a su llegada a París, para darlo a conocer entre sus amigos íntimos, consigna esa suerte de ambivalencia entre lo que se es y lo que se quiere ser.⁵ Y permite vislumbrar, además, que no sólo se trataba de un viaje iniciático bastante previsible en su desarrollo, sino que las expectativas de quien pretendía ser un joven poeta no pasaban de juntarse con algunos modernistas en el café Cyrano y, como máximo, integrarse temporariamente al grupo. En suma: el viaje de iniciación estética del hijo de una familia acomodada del Salto oriental podría llegar a transformarse en un viaje modernista que utiliza la mirada estetizante como material de las crónicas periodísticas.

Sucede, sin embargo, que ese viaje de pronto se interrumpe y se convierte en su propia pesadilla: los gastos se suceden aceleradamente, el joven no recibe el giro que espera de su madre y se queda sin dinero en París. El *Diario*, entonces, deja de ser el lugar donde se narran las experiencias iniciáticas más previsibles (“El Louvre es inmenso. Se necesita un mes para verlo completamente”. Quiroga 1950: 78) o donde se da testimonio de la moderna cosmópolis (“París es una buena cosa, algo así como una sucesión de avenidas de Mayo populosísimas”. Quiroga 1950: 75), para ser el lugar donde se registra la falta de dinero, la escasez, el hambre. Pero deja de ser, también, el lugar donde se narra con naturalidad un itinerario (desde la añoranza de la patria a los personajes nuevos) y donde se vuelcan las convicciones estéticas

⁴ En Payró y en Mansilla hay caudillos: sólo que mientras en el primero el caudillo hunde al protagonista, en el segundo se convierte en su padrino. La obra teatral de Payró (1956), estrenada en 1907, muestra el aचेchante fracaso de una profesionalización genuina y concluye con la muerte del protagonista justo antes de lograr un merecido éxito teatral que llega demasiado tarde.

⁵ El *Diario de viaje*, que consta de dos libretas correspondientes a la travesía en barco y a la estancia en París, no se conoció en vida de Quiroga ni se menciona en la biografía escrita dos años después de su muerte por sus amigos y legatarios José M. Delgado y Alberto J. Brignole (1939), y sólo se conocerá póstumamente cuando lo publique Emir Rodríguez Monegal (Quiroga 1950).

(desde las lecturas preferidas al verso deseado), para ser un lugar donde la escritura se pone a prueba y la literatura se manifiesta como una inquietud.

Es que la experiencia de quedarse sin dinero, que se corporiza bajo la modalidad del hambre, deja huellas tanto en la sensibilidad como en la escritura. Con el hambre –que en Quiroga no es sólo una figura, como podía serlo en Mansilla–, no se mira igual, no se escribe igual. Para esa clase inesperada, imprevista, de iniciación vital y estética, no alcanza con recurrir al repertorio de tópicos aprendidos en los libros del romanticismo o el modernismo y remedado en el pueblo de provincias de un país periférico. El hambre en la ciudad moderna, para un joven e inexperto turista proveniente del Río de la Plata, exige otro tipo de expresión. Quiroga oscila entre la *crónica* y el *lamento* para dar cuenta de una condición nueva, que lo hace, por lo pronto, sentirse diferente. La crónica:

1° de Junio. Llevé la bicicleta al Monte-Pío; 50 francos. Hice el telegrama: 42.75. Vendí por dos meses el boleto de la máquina, en 12 francos, y con ello he venido comiendo escasamente, á razón de 2 francos diarios. Me quedan 9: si el Lunes –á más tardar– no llega carta ó contestación por telégrafo, otro desagrado. (Quiroga 1950: 91).

El lamento:

¡Oh madre, si supieras lo que estoy pasando! ¡Y si por capricho o imposibilidad llegaras a desdeñar lo pedido! Daría dos años de mi vida por que estas palabras, estas angustias llegaran hasta allá. Si salgo de este atolladero, y algún día, ahí en mi tierra, vuelvo a leer estas líneas, creo que aún conservaré la depresión de estos momentos. Ni un amigo que me pudiera ayudar, nada!

¿Con qué viviré ¡Dios Santo! cuando se me concluyan los últimos francos? (Quiroga 1950: 92, 102).⁶

Ahora bien, el hambre corroe la base de las ideas estéticas del joven Quiroga: con el hambre se siente inspiración pero no se puede escribir. Así Quiroga, paulatinamente, refuerza una idea de ascendencia romántica (la necesidad de inspiración) y debilita una idea de corte modernista (el modo de vida bohemio). La secuencia, que transcurre en no más de una semana, es clarísima al respecto, tal como se puede observar en estos tramos tomados de las entradas correspondientes al 29 de mayo y al 3, el 6 y el 8 de junio:

Esta mañana no almorcé, porque no tenía con qué. Sin embargo, tenía mucha hambre. Y a pesar de todo, estos son los días más inspirados que he tenido. Héteme escribiendo a menudo. Y creo que no con mal resultado. (Quiroga 1950: 90).

¡Oh brillante porvenir de literatura, perdido porque faltó un día qué comer! (Quiroga 1950: 93).

11.1/4. En el Luxemburgo. Vengo todas las mañanas. Hace un día espléndido. El jardín precioso. Me siento inspirado; pero no puedo escribir nada. Si trazo un renglón y busco una rima, en el interior estoy pensando qué comer. No tengo dinero. (Quiroga 1950: 96).

No tengo fibra de bohemio. (Quiroga 1950: 100).

El hambre –se sabe– no es ajeno a la vida de escritor. No lo es, por lo pronto, en muchas de las imágenes de escritor decimonónicas, como las de algunos modernistas que se las rebuscan, haciendo alguna traducción, corrigiendo pruebas o viviendo de la caridad de los amigos, en la cosmopolita París. La figura del cronista, de hecho, surge de la relación entre escritura periodística y dinero que entabló el modernismo, entre otras cosas, para mitigar las

⁶ En cuanto al registro de los gastos, aparecen desde el comienzo, cuando declara: “He llegado a París con \$88.00, es decir con 440 francos” (Quiroga 1950: 76 y 77).

consecuencias cotidianas de su aspiración a la autonomía literaria. Sólo que Quiroga, en vez de aprovechar la circunstancia de la falta de dinero y el hambre para configurarse como moderno en Europa, descubre su incapacidad constitutiva para la bohemia.

Junto con un descubrimiento que en buena medida reorienta su destino y en el que puede encontrarse una primera matriz de lo que será su poética del cuento, nace en Quiroga la idea de trabajo (como corrector de pruebas, dice, o como changador). Sin embargo, en el horizonte del trabajo –que surge de la humillación de, careciendo de dinero y habiéndolo empeñado todo, recibir “limosna” de sus compatriotas– nunca aparece la escritura literaria.⁷ Si Rubén Darío, como tantos otros, escribió infinidad de crónicas, retratos, reseñas, con el fin de ganarse la vida con el periodismo mientras salvaguardaba sus versos, Quiroga no se plantea en el *Diario*, donde está el relato que nos importa, ninguna posibilidad semejante ni siquiera para el largo plazo. Tampoco consta allí la redacción de las crónicas para *La Reforma* de Salto. Estas crónicas, que finalmente fueron sólo dos y no la serie prometida (al menos tal como lo anunciara la revista), están fechadas en París el 5 y el 18 de mayo de 1900. Esto es: están fechadas un par de semanas después de la instalación de Quiroga en la ciudad, a la que llega el 24 de abril, y justo antes de darse cuenta de que su situación económica empezaba a ser insostenible.⁸ El lapso de quince días que media entre ambas permite suponer una periodicidad que se ve interrumpida, precisamente, por la falta de dinero y por el hambre. En cambio, en el diario sí puede leerse un anticipo del cuaderno preparatorio de *Los arrecifes de coral* y el modo imperfecto en que la experiencia traumática del viaje intenta plasmarse en su redacción. Aunque, evidentemente, la escritura autobiográfica y privada privilegia la composición lírica, intimista, antes que la composición prosaica y pública, eso sólo muestra la inflexión que produce el viaje en la constitución de una poética para Quiroga. Porque aquello que no tiene lugar en el diario como crónica urbana (cabe subrayar: como crónica a la manera de los modernistas) tendrá lugar como crónica del hambre (esto es: como crónica de la experiencia del cuerpo), constituyendo un relato mucho más eficaz y dramático que los versos líricos. El *Diario de viaje*, así, se convierte en el verdadero espacio de la experimentación con la escritura:

Pensé –hace 20 días– que esta libreta llegaría por la mitad. Bien veo que con esta sucesión de impresiones, necesitaría 4 en un mes. Mañana la concluyo. Siento no tener dinero para comprar otra. Escribiré en un cuaderno de 10 cts. (...) Te cierro, libreta querida, único refugio, único confidente de la amarga semana que he pasado. (Quiroga 1950: 103).⁹

Es el tipo de experiencia con el que Quiroga tuvo que enfrentarse, imprevistamente, en París, lo que lo lleva a privilegiar la escritura autobiográfica, en vez de los otros géneros que iba dispuesto a ensayar. Porque sí, como dice, se siente inspirado pero no puede escribir –suponemos– poemas y crónicas, sí puede escribir –según él mismo afirma– las páginas de su diario.

En este relato en el que puede reconstruirse la iniciación a un tipo de escritura atravesada por la experiencia vital como es, en 1900, la del diario, en este relato iniciático que anticipa lo que será la poética quiroguiana en las décadas siguientes, reaparecen los mismos elementos introducidos inauguralmente por la *causerie* de Mansilla. Sólo que la separación con el origen y la familia, en este caso la patria y la madre, está dada por la impostación de adultez, la distancia física y la pérdida de contacto implícitas en el viaje a Europa y en su relato. No hay

⁷ “Empiezo a creer firmemente que moriré de hambre. ¿Cómo trabajar aquí? De todos modos, mañana de noche iré a ver a Gómez Carrillo. Puede ser que en lo de Garnier me ocuparan, aunque fuera corrigiendo pruebas. Pero no lo espero, ni comprendo, ni sospecho cómo podré vivir. Es algo terrible.” (Quiroga 1950: 94). Pese a la falta de dinero, logra ahorrar sin embargo para cigarrillos y libros. (Quiroga 1950: 98).

⁸ “Desde París I”, *La Reforma*, Salto, Año III, n° 732, 29/5/1900. Fechado en París, 5/5/00. “Desde París II”, *La Reforma*, Salto, Año III, n° 750–1, 20 y 21 de junio de 1900. Fechado en París, 18/5/00. El *Diario* funciona, respecto de las crónicas, como una libreta de apuntes, como una suerte de ayudamemoria.

⁹ Entre el 10/6/00 y el 12/7/00, cuando llega a Montevideo, no hay registro del viaje. Y la libreta que se menciona al final de las notas que se conocen nunca fue encontrada.

rebeldía en Quiroga sino un malentendido: el pedido de dinero a su madre llega a destino equivocado, su cuñado no abre el telegrama, el giro nunca llega. La aventura iniciática, en Quiroga, termina mal. Por eso, no hay relato retrospectivo feliz, no hay apropiación de la experiencia del hambre para hacer de ella una anécdota divertida, sino únicamente la puesta en narración inmediata de lo que el hambre (metonimia de la falta de dinero) significa para las condiciones de escritura. La doble identidad, implícita en el proceso mismo de empobrecimiento, tiene un tratamiento similar, en la medida en que no se presta a ningún juego, como el ventrilocuismo mansillesco o la seudonimia de Wast. En cambio, es la corporización de un fracaso: el dandy trajeado a la moda al partir, regresa vestido pobremente y con pantalones raídos.

Pero el episodio de la doble identidad no es sólo, obviamente, el testimonio de los amigos que lo vieron irse y volver, ni tampoco lo es el uso fugaz, pero inaugural en un caso e inmediatamente posterior al viaje en otro, de los seudónimos Guillermo Eynhardt y Aquilino Delagoa. Hay una transformación bastante más decisiva: si a la salida de Montevideo, el 30 de marzo de 1900, se le reconoce la profesión de comerciante, apenas un par de meses después, el 12 de julio, se anota en el regreso a bordo del Duca de Galicia como “Quiroga, Orazio, giornalista”. ¿Qué significa caracterizarse como “giornalista” para quien apenas escribió dos crónicas sobre la Exposición? ¿Qué significa hacerlo, en todo caso, si se compara con la avidez de la mirada de cronista que el mismo acontecimiento urbano provoca en Rubén Darío, quien, pese a la fama y el reconocimiento que lo acompañaban por entonces, estaba permanentemente preocupado por cuestiones económicas, como lo demuestra con creces su correspondencia privada, pero nunca se hubiera calificado de periodista? Ese episodio de doble identidad, que el viaje provoca, encuentra una explicación autobiográfica tardía en otro texto. Pese al fuerte gesto retrospectivo que acompaña la redacción de este artículo periodístico, no hay en él, sin embargo, ni narración de la iniciación a la escritura ni reapropiación de las escenas de viaje:

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. Al año siguiente, y ya en Buenos Aires, *El Gladiador* me retribuía con quince pesos un trabajo, para alcanzar con *Caras y Caretas*, en 1906, a veinte pesos. Si no la edad de piedra, como Lugones, Payró y Darío, yo alcancé a conocer la edad de hierro de nuestra literatura. Y nada nuevo diría al afirmar que aquellos tres pesos, con que *La Alborada* valoró mi ingenio, me honraban más de lo que honra hoy a los escritores actuales la fuerte retribución que gozamos en diarios y revistas. Desde entonces y sin discontinuidad, he sido un valor cotizante en el mercado literario, con las alzas y bajas que todos conocemos perfectamente. (Quiroga 1928).

Si todas estas cuestiones son importantes se debe a que, en efecto, Quiroga se convertirá en pocos años en un escritor profesional en el sentido más estricto de la palabra: colaboración en periódicos con artículos y alguna bibliográfica, publicación de los cuentos en revistas semanales, intervención mediática con ensayos sobre la condición del escritor. Todo eso, defendiendo el valor económico de cada una de sus palabras, tal como lo testimonia en diversos artículos sobre la profesionalización y los derechos de autor. El fragmento anterior, a menudo citado por la crítica para resaltar el perfil profesional de Quiroga, no da cuenta sin embargo de ese momento inmediatamente anterior al de la constitución de una poética de la experiencia, ese momento en el que se perfilan ciertas matrices de escritura, que sí emerge en el relato autobiográfico del diario de viaje. Yo comencé a escribir, parece decir en el fragmento Quiroga, *profesionalmente* en 1901. Es decir, justo después de las escenas de iniciación a la escritura narradas en el diario y marcadas por la falta de dinero y el hambre. Y si el hambre, en tanto motivo, no llegará a ser protagonista indiscutido de los futuros cuentos,¹⁰ el modo en que

¹⁰ Quizás sólo en “Los hombres hambrientos” (*La Prensa*, 10/3/35), nunca publicado en libro por Quiroga y del cual el propio escritor señaló en una carta a su amigo Martínez Estrada que detrás de su trama había una “doctrina económica” (Quiroga 1968: 141–146). Para una lectura sobre el *Diario de viaje a París* y las ficciones de la selva, ver Montaldo 1999: 110–121.

repercute en la escritura del diario sí anuncia la búsqueda de un estilo sencillo y depurado que dé cuenta de experiencias vitales, como lo ratificaría, sobre todo, en el viaje a Misiones de 1904 en el que asistió a Leopoldo Lugones en calidad de fotógrafo. ¿No parece acaso todo eso contenido ya en dos objetos emblemáticos que lo acompañaron a lo largo del viaje a París y de los que sólo se desprendió cuando no le quedó otra salida? Como si anticiparan un tipo de registro y un ritmo propios de lo que sería el estilo de Quiroga: la máquina fotográfica, para captar la imagen sin adornos, y la bicicleta, para ralentar la velocidad de los tiempos modernos.

Hugo Wast: el hambre y la vocación

“¿Quién dice que la literatura no es capaz de alimentar a su hombre?” Así comienza Hugo Wast el capítulo dedicado a los derechos de autor de las *Confidencias de un novelista*. Y así responde: “Yo he vivido siete días exclusivamente de mis derechos de autor” (Wast 1931: 146). Promediando su carrera como novelista, ya prolífica, Wast escribe, recién iniciada la década del 30, una suerte de autobiografía literaria en la que incluye una escena de iniciación. Esa escena, que en Mansilla presentaba la iniciación a la escritura periodística y en Quiroga la iniciación a una poética de la experiencia, en Hugo Wast presenta la iniciación a la literatura como ingreso al mercado de bienes culturales. Wast compone esa escena autobiográfica en un momento particular de su trayectoria: siendo hace tiempo un *best-seller* y habiendo ya ganado el Premio Nacional de literatura, es inminente su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional. Wast está en Europa y regresa a Buenos Aires para ocupar su cargo, pero antes escribe, en París y con fecha del 25 de abril de 1930, el relato autobiográfico “Mis primeros derechos de autor”, que integra las *Confidencias de un novelista*, publicadas al año siguiente. El gesto retrospectivo es frecuente en Wast, quien a veces repite con variantes un mismo episodio de su carrera de escritor o compone con cambios y agregados esa suerte de autobiografía literaria que oscila entre la memoria y el manual de novelista. De hecho, años después se conocerá *Vocación de escritor*, cuya segunda parte, *La conquista del público*, reitera con algunas modificaciones buena parte de los consejos y relatos del libro del año 31.

“Mis primeros derechos de autor” narra una anécdota que se remonta a 1902, cuando Hugo Wast era todavía Gustavo Martínez Zuviría, tenía casi veinte años y comenzaba a poner a prueba su vocación literaria. El episodio es bastante sencillo: decidido a usar el verano para escribir su primera novela, el joven Martínez Zuviría elige pasar las vacaciones en Córdoba con su abuela en vez de hacerlo con su familia, costéandose los gastos no con el dinero paterno, que rechaza con la excusa de tener ahorros, sino con lo que gane por los derechos de autor que espera obtener de la venta de dos volúmenes autofinanciados que dejara el año anterior en una librería de la capital cordobesa. Una vez allí, sin embargo, su abuela no está en la casa de la ciudad, él se queda sin dinero y, encima, se entera de que en la librería, donde insisten en confundir su obra con un exitoso libro sobre espiritismo, apenas habían vendido dos de los ¡doscientos! ejemplares que había dejado en consignación. Los tan soñados derechos de autor se reducían a unos pocos centavos que sólo le alcanzan para comprar un pan. Muerto de hambre, el joven decide entonces ir regalando a sus conocidos algunos de los volúmenes sobrantes para obtener a cambio algo de comida. De ese modo, logra primero una invitación de la familia de un condiscípulo, y después consigue que una tía suya, que a su vez confunde su libro con un librito religioso, le regale una fuente de empanadas dulces que le sirven para comer una semana. Por suerte para él, su padre sospecha el cariz de la aventura y le envía un giro que le permite llevar a buen término las vacaciones y terminar por fin de pasar hambre.

En la anécdota, la figura del hambre, que se constituye en el eje del recuerdo, funciona en dos direcciones complementarias. Por un lado, el hecho de pasar hambre al asumirse como novelista parece ser una ratificación de la vocación y un impulso para convertirla en una profesión legítima. Por otro lado, la defensa de los derechos de autor resulta el único modo de que, garantizado el sustento a través de la escritura de novelas, ser novelista pueda ser reconocido como una profesión. Como si el tópico del hambre perdiera su sentido, y su eficacia, una vez que se completa todo el proceso de la profesionalización del escritor. Quizás por eso mismo, Wast recurre a la desdramatización del hambre, así como, para narrar el corte con la autoridad paterna que lo antecede y el episodio de doble identidad que lo acompaña, apela al tono de la travesura. De allí que el joven tome distancia con el padre diciéndole una mentira

inocente sobre el dinero y sin cuestionar jamás su autoridad; de allí también, que sea el padre quien lo termina salvando de su desventura. En cuanto al episodio de doble identidad, se trata de un malentendido: es la insistente confusión, por parte del librero y de los lectores, del joven autor de los volúmenes de relatos y ensayos *Los dos grumetes* y *El naturalismo* y Zola con otros autores (ya sea el de *El espiritismo al alcance de todos* o el del librito religioso). “Viví siete días comiéndome los derechos de otro autor”, titula Wast al apartado donde narra esa parte de su historia.¹¹ Al poner de manifiesto la endeble identidad de autor del joven escritor, el episodio de doble identidad funciona a modo de ensayo y anticipo de su conformación futura: si *El naturalismo* y Zola está firmado por Gustavo A. Martínez (elección que deja en el camino el nombre de la madre), las pruebas con el nombre propio culminarán cuando, en 1911, Martínez Zuviría se ponga el seudónimo Hugo Wast (anagrama del nórdico Gustawo) para firmar su novela *Pequeñas grandes almas* (retitulada después *Novia de vacaciones*).

Si algo importa de este relato, y de su ubicación en medio de otros relatos autobiográficos, es que es aquí donde Martínez Zuviría dice sentirse un autor. No se siente autor, por lo tanto, ni cuando hace sus primeros ensayos literarios, un año antes, ni cuando escribe su primera novela, ese mismo año, pero tampoco cuando, en 1911, inventa mediante la seudonimia la identidad de Hugo Wast. Se siente por primera vez autor, en cambio, cuando está en condiciones de cobrar los derechos que le corresponden por la venta de dos libros que recogen los más temprano, y tentativo, de su producción, en 1902. Contra lo que podría esperarse, el hecho de que esta iniciación a las letras entendida en términos de profesión sea un fracaso la confirma por completo: convertida en travesura juvenil, en anécdota simpática, Wast pone totalmente al descubierto su concepción de la literatura. De hecho, en la zona de *Confidencias de un novelista* que funciona a modo de manual, defiende decididamente una profesionalización que, más allá de la importancia dada al método de trabajo, enfatiza el valor de la instancia de edición y su relación inescindible con la recompensa material:

No basta componerla (a la novela), es necesario publicarla, y que se difunda, no solamente por las ideas que contiene (que supongo sanas) y la gloria de ser leído, sino porque es una aspiración muy legítima en un autor la de vivir de su trabajo. (Wast 1931: 139).

Ahora bien: ¿qué significa que el ingreso a las letras se vincule con la venta de un libro como *El naturalismo* y Zola, cuando se supone que, en esos mismos momentos en los que pasa hambre porque ese libro no se vendió, el futuro Hugo Wast está escribiendo su primera novela, que sí resultó un éxito? ¿No habría que ver en esa elección, ante todo, un suplemento de la iniciación literaria? De hecho, en el mismo libro de “confidencias” Wast incluye “La novela de mi primera novela”, capítulo donde cuenta cómo, durante el verano pasado en Córdoba en 1902, escribió, en efecto, y según la intención manifestada en el capítulo sobre los derechos de autor, su novela *Alegre*.¹² Habría así, en el libro autobiográfico de 1931, dos iniciaciones contadas simultáneamente: la ganancia con los derechos de autor de los libritos juveniles y la composición de la primera novela. El efecto de ese desdoblamiento –en el que el chasco y la voluntad se combinan para reforzar la vocación– redundaba en la concepción profesionalista de la literatura que sostiene Hugo Wast.

¹¹ El tono travieso usado para la retrospectiva es detectado y subrayado ya en las críticas contemporáneas a la publicación del libro: “Como esas actrices que se deciden a revelar el secreto de su belleza, Gustavo Martínez Zuviría, el más divulgado de los novelistas argentinos, ha creído oportuno referir el origen y desenvolvimiento de su carrera literaria, y dar algunas recetas para la consecución del mejor éxito. (...) Las confidencias sobre su propia experiencia de escritor dan, por lo demás, al libro, un carácter amable, anecdótico, risueño, que induce a leerlo con agrado.” (“Actualidad bibliográfica. *Confidencias de un novelista* por Hugo Wast”, en *La literatura argentina. Revista bibliográfica*, año III, setiembre 1930–agosto 1931, n° 35, julio 1931, 347).

¹² Allí sostiene, en la misma dirección, que un libro recién existe a partir de la segunda edición, porque ésa es la que no se autofinancia para regalar a los amigos. De allí, el cotejo y diferencia entre la primera edición de *Alegre* (Córdoba, 1902) y la segunda (1929).

Es esa misma concepción profesionalista la que subyace a la escritura del libro autobiográfico, donde Wast se diferencia, e implícitamente critica, a quienes narran en ese tipo de libros “la formación de su espíritu y la historia interna de las obras” (Wast 1951: 177):

Mis gustos son más simples: yo prefiero que mis autores favoritos me cuenten en qué condiciones materiales han hecho sus libros, y con qué ilusiones los publicaron y cuáles fueron sus sentimientos ante el fracaso o el éxito.

Desde la primera vez que olí la tinta de imprenta y aprendí a escribir sobre las rotas orillas de aquellos papeles mojados, impresos a cepillazos, que constituían las pruebas de imprenta, allá por el año de 1900, es decir, desde que me sentí miembro de la vasta cofradía de los autores, me interesaron inmensamente estas pequeñeces que tal vez otros desdeñaban. (Wast 1951: 178).

Wast toma claramente partido por una versión material de la historia de la literatura y de la composición de los libros; más aun, y a expensas del carácter espiritual – moralista de la novela que le hace sostener su militancia católica, toma partido por un diseño material de la figura de escritor. Sólo que, en su caso, la necesidad de recuperar la literatura como una práctica cultural y en su materialidad –aspecto que fue negado o condenado en el siglo XIX y aun a principios del XX– parece opacar la importancia de la escritura en sí misma, ya sea en términos de estilo, de valor estético o de renovación en el lenguaje. Quizás por contraste con su propia producción ficcional, con la escritura de sus novelas, la concepción profesionalista de la literatura de Wast se confunde sin matices con una concepción mercantilizada. Porque es cierto, como señala María Teresa Gramuglio, que la propuesta de autobiografía literaria de Wast está compuesta únicamente de “verdaderas lecciones de ‘arte industrial’”.¹³

Esa misma postura frente a la actividad literaria hace que Wast sostenga, por un lado, que la novela debe dejar de ser producto de la “improvisación” o de la “casualidad” (103) para ser resultado de la labor del novelista propiamente dicho, y por otro, que la existencia del novelista depende de la certeza de poder ganarse la vida escribiendo novelas. El supuesto que está detrás de estas declaraciones es, evidentemente, la constitución previa de una figura de novelista y de un mercado de bienes culturales. Wast no se opondría únicamente, por lo tanto, al hecho de que no exista un mercado para las letras como ocurrió a lo largo de casi todo el siglo XIX, sino a toda la tradición letrada argentina que, proveniente del XIX pero residual en el XX, consideraba la ficción como un accesorio o un pasatiempo. Se opone así, subyacentemente y por detrás del postulado moralizador en la escritura de novelas, a la función apéndice o subsidiaria de la literatura respecto de otras actividades. Sólo que, a esa altura del siglo XX, una oposición que fue tan necesaria para la formación de un campo cultural argentino se vehiculiza de modos muy diversos y hasta antagónicos.

De lo que se trata, tanto para Wast como para otros, es de que, una vez constituido el mercado de la novela, y de la ficción en general, el escritor pueda sacar provecho de esa situación defendiendo sus derechos de autor, derechos que básicamente son, más allá del reconocimiento simbólico que suponen, una recompensa material. En ese punto, el hecho de que el gesto retrospectivo ancle en 1902 tiene un sentido que excede la trayectoria individual de Wast y se vincula con la constitución misma de la profesión de escritor. Paralelamente a la iniciación de Wast, 1902 es el momento en que Leopoldo Lugones y Roberto Payró, así como algo después el todavía joven Horacio Quiroga, empiezan a defender la carrera de escritor, no sólo por medio del reclamo legítimo de los derechos del autor sobre la venta de su obra, sino también a través de la suerte de gremialización que en su origen implicó la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores en 1905. Para defender esos derechos, en cambio, Wast no se ubica en el interior del gremio sino de la industria, y en ese contexto hay que entender que, promediando su carrera, se convierte en el editor de sus propios libros (casi a modo de réplica

¹³ “El círculo se cerrará cuando finalmente termine siendo él su propio editor”, agrega Gramuglio en un artículo en colaboración donde analiza, en la incisiva parte que está a su cargo, cómo el cálculo hace las veces de proyecto creador en varios relatos de comienzo de Hugo Wast (Gramuglio y Rapalo 2002: 447–475, 468).

profesional del autofinanciamiento vocacional de los primeros volúmenes). Por eso, si la relación de la literatura con el dinero –aunque en la base de los reclamos de Payró, por ejemplo– todavía tenía un regusto ácido debido a la intermediación del periodismo, en Wast condensa el objetivo central de la profesionalización.

Finalmente, esta mirada sobre la literatura lo lleva a sostener también que, de haber un escollo para que un novelista pueda vivir del producto de sus libros, no se debe al “mercado de libros en castellano” ni tampoco al escaso margen de riesgo de los editores, sino a la falta de perseverancia individual, a la falta de método, a la falta de vocación. Para decirlo de otro modo: el conflicto de Roberto Arlt, un contemporáneo de Wast, que a comienzos de los años 30 repite de manera más dramática el conflicto con el periodismo de los escritores que se profesionalizaron por esa vía (a lo Payró), sólo podría deberse a una incompetencia personal y no a una situación del campo cultural. De allí, en definitiva, y como si diera la vuelta completa respecto de la figura del hambre lanzada al ruedo por Mansilla, que el hambre sea sólo una aventura juvenil, que sea sólo el resultado de una travesura y que no sea tomado en serio.

“Comencé en Don Quijote: y acabé en Sancho Panza” (272), dice Hugo Wast en 1931 para cerrar la anécdota “Mis primeros derechos de autor” en las *Confidencias de un novelista*. Años más tarde, ese final desaparece en la versión del episodio incluida en *Vocación de escritor*. De la quijotada a la conveniencia, del idealismo al materialismo, del hambre a la gula. Borrada la broma literaria de 1931 en la versión posterior, se borran ante todo los riesgos de una interpretación de la gula en términos, precisamente, de mercantilización. Se borra, así, la potencial lectura ideológica de la broma literaria. Es que, convertido el autor en Sancho Panza, hasta la vocación parece una excusa para hacer de la literatura sólo volúmenes que se ofrecen al cálculo.

Desde ya, el recorrido propuesto a través de una suerte de historia de la profesionalización del escritor en la Argentina es sólo uno entre varios posibles. Privilegié, en esta oportunidad, un abordaje de la literatura entendida como una práctica cultural material que destaca su carácter procesual y su naturaleza estratificada. Entre fines de los años de 1880 y comienzos de la década de 1930, entre el ya maduro Lucio V. Mansilla y el exitoso Hugo Wast, pasando por un jovencísimo Horacio Quiroga, quise leer un proceso de transformación alrededor de la práctica de *ponerse a escribir literatura*, con sus continuidades y tensiones, con sus inflexiones y superposiciones, con sus emergencias y sus residuos. Si para ello recorté algunas escenas de iniciación en la escritura tomadas de diferentes textos autobiográficos, fue porque allí puede leerse inmejorablemente el diálogo que la construcción de la imagen de escritor entabla con la producción específicamente literaria. En vez de leer el proceso de profesionalización desde el contexto histórico y las actividades culturales, desde los datos sociológicos a los casos ejemplares, preferí en esta ocasión leer narraciones autobiográficas, leer en ellas los indicios, signos y repercusiones de una profesionalización y a partir de allí replantear algunas cuestiones generales sobre la relación que la literatura entabla con el dinero, ya sea bajo las formas del contrato y del patronazgo, del mercado o de la industria.

Por supuesto, este recorrido de corte diacrónico debe trazarse en convergencia con un recorrido sincrónico, que privilegie el estado de situación y las operaciones simultáneas o las trayectorias alternativas a las de los escritores por los que he optado detenerme aquí. De ese modo, es imposible pensar el gesto de Mansilla si no se tiene en cuenta el impacto de las transformaciones de la prensa en el campo de las letras o la actividad profesional de un novelista como Eduardo Gutiérrez. O, en entresiglos, sin considerar que Roberto Payró y Leopoldo Lugones son los referentes de todo escritor novel, que el paso de Rubén Darío por Buenos Aires ha modificado sustancialmente la escena literaria, o que es el momento de emergencia del magazine, que abre un nuevo camino para la publicación periódica de la ficción. ¿Cómo obviar, por último, que mientras Hugo Wast defiende sin matices la industria del libro, no sólo se ha producido el fenómeno de *La novela semanal*, donde publicaría Quiroga, y no sólo continúa la lucha por una profesionalización genuina, como en Roberto Arlt, sino, fundamentalmente, que han tenido lugar las vanguardias y que ya han escrito sus primeros libros Borges y Gironde?

Estos diálogos sincrónicos han sido el telón de fondo de una propuesta que, a modo de detección de ciertos gestos y figuraciones, apunta al objetivo de recuperar para la literatura, y en particular para la ficción, su condición de práctica material sin descuidar ni los proyectos creativos ni las textualidades.

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO, José M. y BRIGNOLE, Alberto J. (1939). *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, Claudio García Editor.
- GRAMUGLIO, María Teresa y RAPALO, María Ester, “Pedagogías para la nación católica. Criterio y Hugo Wast”. Gramuglio, María Teresa (dir.). *El imperio realista, Historia crítica de la literatura argentina*. vol. 6, Buenos Aires, Emecé.
- MANSILLA, Lucio V. (1885). *De Adén a Suez (Impresiones de viaje)*, en *El Plata científico y literario. Revista de los Estados del Plata sobre Legislación, Jurisprudencia, Economía, Política, Ciencias Naturales y Literatura*, t. IV, Buenos Aires, enero de 1855, pp. 85–96.
- MANSILLA, Lucio V. (1963). *Entre–Nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Hachette.
- MANSILLA, Lucio V. (1997). *Mosaico. Charlas inéditas*. Buenos Aires, Biblos.
- MONTALDO, Graciela (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- PAYRÓ, Roberto J. (1956). “El triunfo de los otros”, *Teatro completo*. Buenos Aires, Hachette.
- QUIROGA, Horacio (1928). “La profesión literaria”. *El Hogar*, Buenos Aires, año 24, n° 951, 6 de enero.
- QUIROGA, Horacio (1950). *Diario de viaje de Horacio Quiroga*. Introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo, Número, 1950. (1ª edición: Apartado de la *Revista del Instituto Nacional de Investigación y asuntos literarios*, a. I, t. I, Montevideo, diciembre 1949).
- Quiroga, Horacio (1968). *Cuentos II (1910–1935). Obras inéditas y desconocidas. Tomo V*, Montevideo, Arca.
- VIÑAS, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.
- WAST, Hugo (1931). *Confidencias de un novelista*. Buenos Aires, Editores de Hugo Wast.
- WAST, Hugo (1951). *Vocación de escritor. Segunda parte: La conquista del público*, Buenos Aires, Thau.