

## *Tras la lente del exilio<sup>1</sup>*

Mayra Bottaro

*Dein sic homines errantis nulla  
considerantia est, nec reverentia  
in posterum fit.*

*Tirteo* N.º 6, 2 de agosto de 1841 (p. 41).<sup>2</sup>

El concepto de identidad nacional es una construcción desarrollada a partir de las representaciones culturales forjadas por quienes están dentro y fuera de una nación; surge en el espacio de la intersección de sus miradas: cómo los ciudadanos se observan a sí mismos y cómo son percibidos por los habitantes de otras naciones. No obstante, existe una tercera categoría cuya mirada también es un elemento constitutivo determinante: la mirada del exiliado.

El exilio, el desarraigo, proporciona al escritor, al artista, al intelectual, una cierta distancia, una cierta perspectiva con respecto a su realidad. En otras palabras, *le permite entrar en ese trabajo más profundo y sutil de la reflexión sobre lo que constituye la realidad de un país.*<sup>3</sup>

Esta tesis acerca de las «bondades» del exilio es apoyada por Edward Said, para quien el exilio<sup>4</sup> brinda la posibilidad de adquirir una visión original y, mejor aun, múltiple debido a que los exiliados tienen conciencia de –al menos– dos culturas: *Como el exiliado ve la realidad tanto en términos de lo que ha dejado atrás y de lo que está realmente aquí y ahora, existe una doble perspectiva por la que nunca percibe las cosas aisladamente.*<sup>5</sup> (Said: 44)

Proféticas habrían de ser las palabras que pronunció Julio Cortázar<sup>6</sup>: *Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio*; puesto que, en efecto, los albores de nuestra literatura, nuestro siglo XIX y la historia de su representación están signados por la mirada desde «afuera». En marzo de 1840, desde su exilio en Montevideo, Alberdi se ocupa de la redacción de *El Corsario*, uno más entre los periódicos clandestinos que se multiplicaban en el país vecino. De acuerdo con los testimonios de Vicente Quesada, las numerosas publicaciones que habían existido en Buenos Aires durante los primeros años del gobierno de Rosas, iban desapareciendo progresivamente:

En 1831 llegaron al número de 31 los periódicos. La prensa periódica aumenta siempre que hay agitaciones; porque entonces los partidos necesitan de ese elemento poderoso de proselitismo. Cada partido, cada facción, establece un órgano de sus ideas para influir en la opinión pública.

En 1833 se publican 43 periódicos; es el año de mayor movimiento periodístico desde 1801 hasta 1852. Durante el largo gobierno de Rosas ¡qué decadencia en la prensa, qué mudez! ¡La libertad había huido, y la prensa periódica no vive sino de libertad! (García Costa: 45)

Entre la gran proliferación de periódicos clandestinos en Montevideo —multiplicados en número inversamente proporcional al número de periódicos que desaparecían en Buenos Aires— que fustigaban el que habría de ser el año más cruento del régimen del Restaurador, Alberdi asume la redacción del Periódico semanal, compilador, universal, *El Corsario*, publicado por la Imprenta de la Caridad. Allí, el redactor delata la hipocresía política de los discursos oficiales tanto de los naturales de la tierra como de los extranjeros que la habitan e instituye —a través de la construcción de un locus discursivo particular— la legitimación del propio discurso desde el exilio, especialmente en los fragmentos satíricos dedicados al tema del «carnaval».

En el primer número de *El Corsario* de 1840, se establece un doble juego al aceptar la idea del carnaval como hábito «popular» al tiempo que se la desdeña y se la transforma en un pretexto para satirizar al gobierno rosista. Existe una duplicidad manifiesta en los escritos «carnavalescos» tal como aparecen en *El Corsario*, en donde existe un predominio marcado de los artículos en que las carnestolendas se tornan un instrumento de sátira política, una excusa que más que apartar los «temas serios y políticos» (como se afirma en el *Aviso* de la página 32) los refuerza proporcionando elementos para la invectiva.

Hasta el 2 de marzo de 1844, año en que Rosas abolió el carnaval, la mayoría de los artículos que hacen referencia a esta festividad se muestran detractores de «sus brutales excesos». El carnaval es concebido como «un exceso, una licencia, un abuso muy perjudicial». La aparición de esta fiesta popular en literatura tematiza la glorificación de la irresponsabilidad, la quintaesencia de la subversión transitoria de todo orden social que llega incluso a la anarquía, pues la ríspida jerarquía social queda transmutada provisionalmente. Las masas y la «chusma» asumen el poder. Por esto, tradicionalmente los diarios no dejan de anatematizarlo con virulencia.

Todavía en Buenos Aires, en *La Moda* N.º 15, Alberdi, manifiesto detractor de estas festividades, ya había esbozado su opinión desfavorable:

Hasta poco agradecido es, no hay duda, el perseguir el carnaval. Yo quisiera que me dijeran esos murmurones, qué es mejor; —¿que le peguen a Ud. (con perdón del lector) piojos, petardos, escarlatina, balazos, julepes, azotes, o que le peguen huevazos? ¿Que le echen a uno una lavativa, una píldora, una contribución, una obrita, una criatura en la puerta un pasquín, o que le echen un cántaro de agua fresca? Y por una casual coincidencia, por esta vez el carnaval debe añadir al interés del placer, un interés de utilidad, un interés higiénico: se sabe que el pueblo está propenso a la

irritación gástrica; y que el baño es un gran medio preventivo: con que así, por vía de salubridad pública, es de esperar de los buenos pa[d]res de familia, que pondrán toda el agua posible a disposición de sus criados, de sus hijos, y hasta de sus hijas, solteras y casados, como quiera que anduvieren respecto de la luna, es decir, del humor.

No sé tampoco por dónde quiera sacarse el juego de carnaval contrario a la moral y al buen tono. No sé cómo pueda perderse en tres días una moral que cuenta doce meses, menos los dichos tres días. Ni que fuera de cristal la moral para romperse de un huevazo<sup>8</sup>.

Mucho de cierto y no poco de leyenda sobrevive en los relatos que dejó tras de sí el «Carnaval de Rosas». En las palabras de Puccia (34):

A cuenta de la triste fama alcanzada por la «mazorca», algunos escritores, dando libre vuelo a la imaginación, o llevados tal vez por las pasiones políticas, legaron una visión casi infernal de aquellas conmemoraciones, que parecían evocar la noche de San Bartolomé, pero repetida en series. Sin embargo, debe convenirse en que muy pacíficas no debieron ser [...]».

Se atestigua que en los primeros días de marzo de 1840, se tiraban: huevos de gallina o gaviota o avestruz –prohibidos tempranamente–, piedras a cuenta de huevazos, harina y polvos colorados, tarros, cajas de lata, canastas, vejigas, frutas, aguas sucias, bolsas de arena y cal, almidón, pintura y hasta gatos. (Barrán: 114) Desde 1799 hasta 1870, bandos y edictos que prohibieron sucesivamente distintos objetos revelan los desmanes habituales del juego. Mansilla, en el capítulo IV de su *Rosas*, rememora estos tiempos: *En el famoso Carnaval, a vejigazos y a huevazos (con huevos de gallina o pato, duros como piedras, cargados con agua podrida), se mataba a veces, acertando a pegar en las sienes, o se dejaba tuertos, haciendo saltar un ojo de su órbita.*

En carnaval que se jugaba en Montevideo no era, por lejano, menos sangriento. El periódico *El Constitucional*, del 4 de marzo de 1840, contiene un artículo titulado «Carnaval», que expresa que:

[...] la Policía debe declarar prohibido, el asaltar, las azoteas: el arrojar aguas inmundas: bolsas de arena u otras materias sobre los jinetes, o transeúntes a pie; y del mismo modo el incendiar cohetes a los que cabalgan, porque se preverán desgracias. El uso de bocinas, como de los cencerros que algunos inventaron anteriormente, aunque no dañan en lo material, lastiman en lo moral la dignidad pública, y estragan el buen gusto, y nosotros quisiéramos que no se permitiesen.

El uso del disfraz concedido en todas épocas, es lo que debe tolerarse, siempre que las personas que soliciten llevarlo, previa la papeleta de la Policía, ofrezcan garantías de orden, porque algunos hay que suelen abusar de él.

En una sociedad de paz como la nuestra: en un Pueblo que se ha singularizado por su moderación en todos los tiempos, y cuyos hijos acaban de inmortalizarse en la lucha gloriosa de su independencia contra las hordas de un extranjero tirano abominable, no debe temerse el uso de la máscara de día ni de noche. Los gobiernos despóticos como el de Rosas; aquellos que odiados del Pueblo están siempre sobresaltados por el temor, son los que lo prohíben.<sup>9</sup>

El día 29 de febrero, aparecían en el mismo diario los detalles de prescripción para el juego en un edicto de la Policía<sup>9</sup>.

El primer número de *El Corsario* —como ya se ha mencionado— se ocupa exclusivamente del tema del «Carnaval». Allí, novedosamente, Alberdi introduce una «defensa» teórica del carnaval: en el artículo titulado «Del Carnaval considerado como costumbre social» (pp. 15-17) principalmente; y, de manera secundaria, con la reproducción del artículo del *Diario de la Tarde* de Montevideo, «El Carnaval». En el primero, podemos observar la proyección de la concepción bajtiniana del carnaval que invita a superar la tradicionalmente simplista visión como mera mascarada o espectáculo y, a cambio, propone comprenderlo como *una percepción del mundo muy amplia y popular de los milenios pasados*. (Bajtín: 335) Después de citar como acápite unos versos del Eclesiastés 3, 3-8, entre los cuales aparecen llamativamente elididos el versículo 6 y la segunda parte del versículo 7 (*un tiempo para callarse, y otro para hablar*), escribe:

[...] Lo más que contra esta costumbre fundada en la naturaleza y la tradición, pueda exigirse en nombre de las conveniencias de refinamiento y de cultura de este siglo, no es su desaparición imposible, ni su transformación en una cosa diametralmente opuesta a la licencia y al exceso, porque eso sería pedirle la abnegación del carácter que la hace ser lo que es —la demasia— sino la adopción de un género de grosería y de licencia, digámoslo así, más conforme a las necesidades de la cultura contemporánea.[...]

Lo demás, nos parece una predicación vana, una protesta impertinente contra un hecho que se hace sordo y no quiere obedecer, una falsa ostentación de cultura, un lugar común de declamación sentimental [...]

Si se les pregunta a todos, uno por uno, {¿} qué opinan sobre el juego de Carnaval? Todos a una contestan que es un juego abominable, resto de barbarie y de atraso, que los gobiernos cultos del día no debían permitir. Sin embargo: llega el día de Carnaval, y los que se han expresado así, son los primeros que se presentan en las calles empapados, furiosos, y armados de huevos y jeringas.

Alberdi nos muestra el carnaval —tan vituperado por los círculos intelectuales y cultos— desde otro lugar. ¿Qué ha cambiado? ¿Por qué no recurre como antaño a denostar esta fiesta, tradicionalmente aprovechada por escritores costumbristas

como base para el ataque crítico en el que se revelaba una mentalidad que distinguía la sociedad cultivada del «populacho» de escasa instrucción?

Alberdi ya no está en su país. La consideración del carnaval se vuelve, entonces, una moneda de cambio. Su valoración se relativiza, es decir, se torna variable. Se aprovecha como instrumento para la política y se lo despoja del principal elemento de diatriba costumbrista. La experiencia del exilio implica una ruptura en la relación que el «yo» puede establecer con otros y con el medio. Con miras a integrarse en la nueva comunidad que lo recibe, Alberdi no puede condenar al carnaval como costumbre social. Sin embargo, aprovechando la extensa tradición literaria —que lo precede—, el tucumano hace uso de la asociación entre la festividad y la sátira en los artículos que siguen a la defensa teórica del carnaval. Casi siempre, la intención de quien describe fiestas de carnaval —según Paul Verdevoye— es de corte moralizante y, «muy a menudo, política». Siendo el carnaval, el evento social más representativo del régimen rosista, Alberdi lo identifica explícitamente con el sistema rosista, las costumbres, la «civilización» y, también, con el tratado de 1825<sup>10</sup> que representa metonímicamente la política rosista, la representación del gobierno nacional frente a la comunidad internacional. Al anatematizar el carnaval, se vitupera, por extensión, la política oficial del gobierno en ejercicio. El carnaval, desde el exilio, se vuelve un trasunto de la barbarie y la iniquidad del gobierno. Es desde estos márgenes de exclusión que Alberdi pretende «legitimarse», a través de la red de conceptualizaciones discursivas que crea con el afán de restaurar su situación en el seno de la nueva comunidad.

De la numerosa cantidad de escritos de diversa naturaleza satírica que hacen eco del tema del carnaval en el primer número de *El Corsario*, hay uno que llama particularmente la atención porque deja entrever la construcción de un locus discursivo que se autolegitima a través de su oposición a otros discursos: el discurso de resistencia que intenta construir el exiliado político como «defensor de la legalidad»<sup>11</sup> (en oposición a los traidores), defensa que justifica el reclamo por reasumir las garantías de poder dentro de su propia nación. Nos referimos a un artículo breve titulado: *Escena que deberá tener lugar esta tarde en la Calle de la Merced de Buenos Aires*.<sup>12</sup>

El tucumano afirmaba que la sátira le permitía «conciliar observaciones profundas con un estilo en apariencia ligero»<sup>13</sup> y, ciertamente, se sirvió de ella en los escritos «sobre el carnaval» publicados en *El Corsario*. Si tenemos en cuenta la clasificación de Hodgart, esta sátira en miniatura corresponde al tipo llamado «libelo» o ataque personal; el resto de los escritos que aparecen responden a la categoría de «farsa» o visión fantástica del mundo transformado con inclusión de animales.<sup>14</sup>

Según Hodgart, la sátira es una manera de considerar la vida, un punto de vista:

La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un

estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos y, aunque las ocasiones que se nos presentan para dar rienda suelta a la sátira son infinitas e inherentes a la condición humana, los impulsos que incitan a ella son básicos de la naturaleza humana. (10)

Como bien lo enuncia Teresita Frugoni de Friezche en su artículo «Formas satíricas en la obra literaria de J. B. Alberdi», puede observarse cierta evolución en la elección de formas humorísticas que va adoptando Alberdi en sus diversos escritos. Primero transitó la «certera observación de los artículos de costumbres». Es imperativo aclarar que el tono de los artículos publicados antes del exilio es de crítica costumbrista, especialmente los publicados en *La Moda*. En ellos se manifiesta sin dudas la influencia de Larra en numerosos aspectos, cuanto más en relación con la función de la sátira que, siendo uno de los géneros más caros a su espíritu, es definida por el español: *Somos satíricos porque queremos criticar abusos, porque quisiéramos contribuir con nuestras débiles fuerzas a la perfección de la sociedad a la que tenemos honra de pertenecer*. (Larra en Oría, XXXV)

Respecto de la función de la máscara en la literatura del período rosista, Lía Munilla (88) expresa que:

[...] aborda el tema de la máscara y del disfraz, menos como una forma de presentar el multivalente rostro del Restaurador, que como un recurso a partir del cual poder metamorfosear el discurso político opositor, próscripto de la escena pública, en un meta-discurso desde donde ofrecer una forma de resistencia al régimen. En esta época de censura, la recurrencia al disfraz parece constituirse en el único vehículo posible por donde canalizar la oposición a Rosas, evadirse de la represión y burlar el control de la mazorca.

Cuando Alberdi debió exiliarse en Montevideo, pronuncia palabras que manifiestan, en una adecuada transposición metafórica, el enojo del que está comúnmente imbuido el satírico, *su sentido de superioridad y el desprecio hacia su víctima; su aspiración de que ésta se humille*: (Hodgart: 10)

Entonces fue que todo el mundo cambió de ruta (no de fines, porque los fines habían sido siempre uno), y fue una creencia universal la de que las bayonetas y no las ideas cambiarían la situación de la República Argentina. Al punto nosotros arrojamos la máscara parlamentaria y diplomática y nos pusimos a luchar de frente. (Alberdi, *EP.*, Tomo XIII, 686, citado en Mayer: 172).

La actitud que se prefigura en estas palabras, indica que había descubierto –tal como expresa Hodgart– *jardines imaginarios con sapos de verdad en ellos*.(11) Recién exiliado, luego del 23 de noviembre de 1838, continuó en esta línea en *El Iniciador*, donde se recrudece su vena satírica. En otras palabras, el escritor *condenado en casa al silencio y a un exilio interior esterilizante, puede, en*

*cuanto ha pasado las fronteras, romper el corsé que lo aprisiona y valiéndose de su notoriedad, denunciar la dictadura y hacer que progrese la causa de la libertad y de la democracia.*<sup>15</sup>

La sátira, en tanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura. Existen ciertas condiciones especiales del surgimiento de la sátira política:

1. cierto grado de libertad de palabra;
2. una disposición general de las clases educadas para intervenir en los asuntos políticos;
3. cierta confianza por parte de los escritores en que pueden influir realmente en la dirección de los asuntos;
4. un público numeroso que sepa disfrutar con el ingenio, la imaginación y los valores literarios.

¿Cómo se lleva a cabo textualmente el desenmascaramiento del discurso del «otro» y la legitimación del propio discurso? A partir de la construcción de un contra-discurso en que lo que se pretenda denostar aparezca envilecido mediante la degradación.

En la «Escena que deberá tener lugar esta tarde en la Calle de la Merced de Buenos Aires» se adopta el procedimiento descriptivo, entendida la descripción como una puesta en escena discursiva. De acuerdo con Fontanille, los momentos descriptivos son entendidos como representaciones de la escena primitiva de la significación. La fase inicial del proceso de constitución de la significación encuentra anclaje en ellos.

Desde el título mismo se hace presente un anclaje en la palabra «escena» que desencadena la referencia virtual<sup>16</sup> (la espera de un haz de aspectos del objeto), puesto que por medio de la introducción del tema-título al comienzo, se apela al saber del destinatario y actualiza una presencia del objeto de discurso caracterizado como objeto mereológico (es decir, el tema admite como parte suya todo lo que comprende el modo particular de nombrarlo) y abierto (se estructura a medida que el discurso lo produce). La puesta en situación temporal y espacial no se hace esperar («esta tarde en la Calle de la Merced de Buenos Aires»).

En esta escena, la descripción que se lleva a cabo implica el detalle de las fases de una acción, es decir, una acción única se manifiesta mediante la segmentación en partes que señalan los momentos de la acción global. En la descripción de acciones existe una lógica (según Adam y Petijean, citados en Filinich: 44), *se trata de una simple lógica de la acción basada en ciertos conjuntos de actos estereotipados que configuran una acción global*. En nuestra escena no se narran acontecimientos puntuales, sino antes bien se describe, con tono burlón y lúdico, un ambiente de euforia, desenfreno y escarnio. Por ello, la descripción de acciones

constituye una estrategia para ordenar aquello que es objeto propio de descripción: un escenario (escena) en el que la inversión es ley, en que el entorno de Rosas se presenta bajo la máscara deformante y ridícula.

«Comparsa» se presenta como el tema-título (sus miembros «representan» el rostro del régimen ante la sociedad en las celebraciones populares) que funciona como anclaje del despliegue descriptivo que se desencadena. Las propiedades que se le atribuyen son: «a caballo», «con vejigas y busca-pies», «con gritería y cohetes». Luego de la referencia a la acción en curso de realización («pasan a galope») se ubica el objeto en relación con un espacio: «por la calle de Cangallo». La descripción del escarnio colectivo del que será objeto el personaje de Love está dividida en partes: una primera parte que corresponde a las acciones llevadas a cabo por la comparsa («primer vejigazo»). Se suman ciertas determinaciones espaciales al foco del discurso: «allá va». En este caso, el observador será un espectador y corresponderá a la instalación de un ángulo visual que solo posee marcas espaciales, pero no desempeña ninguna función en el discurso. Esta determinación del ángulo de observación tiene por función restringir el foco y delimitar el alcance de validez de lo que sigue.

Cada una de las partes está sub-dividida a su vez y a cada una de las subdivisiones le corresponden propiedades y atributos («tocan la corneta en un cuerno», «le arriman cien vejigazos», «le abollan<sup>17</sup> el sombrero», «le ensucian la chaqueta», «y por último [puesta en situación] le revientan una vejiga de buey, herida por la punta de lanza de uno de sus enormes cuellos, llena de viento»). Como resultado de esta primera parte, se describen las acciones de Love: «Sale como rata por tirante, rabiando y echando *God dams*». Existen varios aspectos para tener en cuenta. Por un lado, la imagen animal es un recurso esencial en la contrafiguración visual: reduce las actividades del hombre, los ambiciosos fines de que tan orgulloso se siente y los apetitos bajos de que se avergüenza, al simple nivel del instinto animal. (Hodgart: 119). La hibridación de la imagen humana con la animal implica que la animalidad es el contenido de la verdadera identidad del sujeto. Cuando se lo presenta a Love por primera vez en la *Escena...* el anclaje se realiza claramente a través de un procedimiento de denominación seguido de su puesta en relación («pobre Mr. Love que venía de corregir su *British*<sup>18</sup> *Packet* de la *Imprenta de la Gaceta*»). El *British Packet* fue un periódico en idioma inglés publicado entre los años 1827 y 1858, editado por el mismo Thomas George Love. Se trataba de un semanario que circulaba entre los residentes británicos y norteamericanos que, aunque en apariencias era una publicación independiente, en rigor seguía la línea impuesta en la *Gaceta Mercantil* y en el *Archivo Americano*, y formaba parte, de manera inequívoca, de la maquinaria de propaganda rosista.<sup>19</sup> Si bien el *British Packet*, de hecho, se imprimía en la *Imprenta de la Gaceta*, esta puesta en relación pone de manifiesto la asimilación que se pretende mostrar entre

este periódico, su editor y el régimen de propaganda oficial, bastión de la política rosista. Ya en 1839, en la *La Revista del Plata*, aparecía el descontento por la situación de los ingleses y el apoyo que estos brindaban a la política del Restaurador. No obstante, el representante británico que precedió a Enrique Mandeville, ya había manifestado su preocupación al secretario del *Foreign Office* con respecto a la creciente xenofobia que se observaba en Buenos Aires:

En los últimos tiempos, se ha presentado en este lugar un espíritu tan grande de resentimiento, de animosidad, de falta de respeto hacia los forasteros, y más en especial hacia los agentes extranjeros —espíritu que, sin embargo, me inclino a creer que no es natural de la región, sino que se debe a que su propagación y desarrollo es alentada por algunos individuos de nota—, que me parecería indispensable un pequeño reproche edificante, un pequeño consejo saludable. (Graham-Yooll, 114-115).

Por otro lado, la atribución de las acciones verbales del inglés seguidas de la reproducción inmediata de sus palabras («God-dams») hace que, al introducirse un verbo de decir, aparezca aquí una delegación del punto de vista desde el cual se presenta la información: queda instalado en el enunciador<sup>20</sup> un ángulo focal al cual se atribuye la procedencia del saber que se pone en circulación y que proviene del mismo implicado, Mr. Love. Por esta razón, la actividad de observación también se delega en él, considerado con respecto a la actividad cognoscitiva como un asistente, puesto que asumiendo rasgos más explícitos y poseyendo las características de un actor, su actuación se limita a dar testimonio de lo que percibe: al modo de un testigo, se instala en el discurso para garantizar con su propia presencia la verosimilitud de lo que informa. Más adelante, la repetición constante de la afirmación de su identidad («soy inglés») manifiesta el conflicto que se lleva a cabo en el espíritu del personaje, quien se encuentra en una situación de impotencia y humillación (querer ser y no poder ser) que se agudizará y culminará con el encuentro de Love con los miembros representantes de su país.

El segundo momento de escarnio tiene lugar tras una puesta en situación muy específica, pero que manifiesta una reserva en el punto de vista («Cuando al pasar por *cierta*<sup>21</sup> casa de un mazorquero»): «le sumen la boya hasta las orejas, y le hacen abatir el orgullo Inglés hasta el suelo». Habiéndose descrito anteriormente la conducta del inglés y su conflicto, la característica del «orgullo» que aparece en esta instancia no resulta llamativa en el marco del texto. Parte de la reserva en el punto de vista queda expuesta con la apropiación de las palabras «sumir la boya», expresión que corresponde originalmente al léxico utilizado por los partidarios del régimen rosista.<sup>22</sup>

Una tercera instancia se inaugura con actores que se identifican como miembros

del grupo particular de la mazorca («De repente unos mazorqueros, le untan polvos colorados y le dicen { : } grita *Gringo* — { ; } viva nuestro Ilustre Restaurador! { ; } viva la sociedad popular Restauradora!», «un huevazo de avestruz le vo[l]tea la peluca»). El enunciador delega —por segunda vez, pues la primera ocurre con los miembros de la comparsa: «Inglés pelao», «a la carga muchachos», «vejiga con el Inglés», «avancen», «grite el Inglés»— en otros, los mazorqueros, la asunción de la perspectiva, del centro de orientación del discurso («*Gringo*»), que no solo enmarca y delimita, sino que también avala lo que el enunciador dice.<sup>23</sup> La clara actividad denominativa da lugar a un procedimiento de «evaluación». En ella se proyecta una imagen cargada de las significaciones que el texto de la cultura ha impreso sobre el nombre y al cual el lector es conducido a remitirse. Además, la designación, en tanto forma de categorización, puede apuntar a la construcción de tipos<sup>24</sup> (Reuter citado en Filinich: 48). Por otro lado, esta denominación aparecerá asociada<sup>25</sup> a la denominación de «*bisteque*».<sup>26</sup> Si nos situamos en la dimensión cognoscitiva exclusivamente, en el terreno de la perspectiva desde la cual se articula el ver y el saber en el discurso, uno de los planos sobre los cuales se proyecta el punto de vista (Upensky citado en Filinich: 77) que es posible reconocer es el plano fraseológico: el acontecimiento descrito tiene lugar ante un número de testigos entre los cuales pueden estar los personajes (los participantes directos en el acontecimiento) y otros espectadores distantes, y se acusará la presencia de los distintos puntos de vista de cada uno de los observadores porque a partir de las particularidades de su discurso pueden ofrecer su propia descripción de los hechos («{ ; } Rebenque muchachos! { ; } Verga, a la carga!», «pues toma, *Bisteque*»). La expresión de «no quiere gritar» descubre la percepción que tienen los mazorqueros y representa un desafío, puesto que expresa que a sus ojos el inglés lleva a cabo la secuencia de soberbia y rebeldía: creer poder ser + querer ser (soberbia) y deber hacer + no querer hacer (rebeldía). Como resultado de esto, los mazorqueros actúan de modo de someter al inglés y dejarlo en un estado de degradación completa, con la consiguiente posterior vergüenza de este último.

En la cuarta instancia de escarnio, aparecen ya dos grupos diferenciados: los «muchachos» y los «negros» («los muchachos le tiran cohetes, los negros le untan harina y hollín»).

La percepción de la escena en esta calle de Buenos Aires está siempre mediada y existe un itinerario de mediación que acompaña el recorrido —derrotero— del personaje escarnecido. Esta percepción mediada surge como producto de las miradas de muchos observadores ubicados en distintos puntos de focalización. La descripción de la escena ofrece un curioso multiperspectivismo que el lector debe interpretar. Se construye a través de la descripción de la observación de los distintos personajes y de la valorización / desvalorización de esas miradas que son llevados

a cabo en el «plano ideológico» o, en palabras de Seymour Chatman, desde el «punto de vista conceptual» (*slant*), que puede describirse como el ángulo desde el cual se describe, la actitud que se adopta con respecto de los personajes.<sup>27</sup> El objeto percibido —persecución y degradación—, múltiple y polivalente, obedece a todo un proceso de asimilación ideológica. Esta «perspectiva» (percepción del descriptor del mundo que concibe) en contraste con los puntos de vista individuales de los personajes se adopta como marca de la «visión más amplia» que adquiere el exiliado.

Cada una de las acciones que se describe en el texto ridiculiza de manera progresiva y creciente la figura del inglés y, al mismo tiempo, descalifica proporcionalmente a los personajes que llevan a cabo las acciones. Los partidarios de Rosas deben ser mostrados como transgresores de las pautas aceptadas por la sociedad culta: Garrigós, a quien se lo califica como «el ladrón de ladrillos», es el representante de la política rosista y aparece en puesta en situación («desde su balcón»);<sup>28</sup> Argerich, quien recibe el mote evaluativo (ver *infra*) de «impío monigote» y aparece junto a la puesta en situación «en el atrio de la Merced», es también miembro del régimen oficial, puesto que es el representante del estrato clerical.

Cuando el arte realista cómico o grotesco muestra una masa bulliciosa, la dignidad es imposible. De este mismo modo, el satírico no le concede a su víctima el espacio psíquico para afirmarse a sí mismo como individuo; cuando peca, peca con la chusma: «los panaderos, y las comadres, las tías, las cocineras, y los perros del barrio, las lechuzas de la Iglesia que lo silban». (Hodgart: 129).

Como ya se ha ejemplificado más arriba, entre los procedimientos discursivos que ponen de manifiesto la asunción de un determinado punto de vista encontramos la citación del discurso de otro. En el nivel fraseológico se puede reconocer el punto de vista externo caracterizado por acentuar la distancia entre el hablante y el observador, que nota y registra la extrañeza del hablante, transcribe sus palabras en otra lengua o con sus particularidades fonéticas: «**Preguntan** {¿} es un loco? {—} qué loco ni qué loco señora. —Si es el **pobre** don Tomas, *tan güeno*<sup>29</sup>, cómo lo han puesto, hasta los zapatos **ha dejao**<sup>30</sup>, en el barro». Se observa aquí una delegación del punto de vista desde el cual se presenta la información: queda instalado en el enunciador un ángulo focal al cual se atribuye la procedencia del saber que se pone en circulación. El enunciador delega en otro(s) (la gente y una señora en esta cita particular; el pulpero italiano don Gio-bata luego) la asunción de la perspectiva, del centro de orientación del discurso, que no sólo enmarca y delimita, sino que también avala lo que el enunciador describe, es decir, la situación de escarnio y humillación en la que ha quedado Love.

La primera aparición del adjetivo «pobre» ocurre al principio del texto, asociada a la presentación de Love, aun más, en atribución directa como propiedad del

nombre. Este primer uso que aparece es axiológico, en otras palabras, define una valoración específica del objeto descrito y tiene un valor proléptico. Al mismo tiempo, también tiene un valor irónico que encuentra eco la segunda vez que se recurre a este adjetivo.

En su capacidad de destructor de símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una *persona* o máscara. En la sátira formal, el satírico aparece en persona y entabla un monólogo; pero su «yo» es en parte un personaje ficticio. (Hodgart: 124). En general se usa un salvaje primitivo o un niño, pero también puede usarse un extranjero inteligente e ingenuo al mismo tiempo, un observador perteneciente a una cultura distinta. Una sociedad solo puede ser reconsiderada en sus valores por un extranjero de este género, que se muestre interesado y divertido por lo que ve, pero no impresionado. Esta es la función que desarrolla el pulpero italiano don Gio-Bata, cuya percepción se deja traslucir en el comentario que realiza: Sale el pulpero Italiano don Gio Bata, lo ve y dice —*per dio Santo*. —Don Tomas *di questa manera son tratato li subditi Ingreze!*<sup>31</sup> —Se persina, y se mete, en la pulpería<sup>32</sup>, a vender aguardiente.

La forma más determinada de la presencia del observador es aquella en la cual aparece como una figura que realiza todas las acciones propias de un actor y, entre ellas, la de detentar la focalización: es el caso del asistente-participante, que no sólo asume el punto de vista, sino que también está implicado en otras dimensiones del discurso.

Una de las marcas que introduce comentarios evaluativos y destaca la asunción de la perspectiva (como actitud ideológico-afectiva del descriptor en relación con lo que describe) a lo largo de la descripción es la pregunta retórica: «¿ a quién fue?»; «¿ de qué viento?»; «¿ con qué le sumen la boya?»; «¿ con quién se encuentra?». Cada una de estas preguntas recibe una respuesta en que, desde el léxico utilizado hasta el saber que se hace circular, la valoración que se proyecta sobre la actividad que se realiza proviene de «alguien» implicado en «otro» proceso de escarnio (la mirada satírica); por tal razón afirmamos que la actividad de observación es delegada también en él, con respecto a la dimensión cognoscitiva. Cada respuesta, por su parte, va a mostrar una perspectiva co-orientada hacia un mismo eje evaluativo. Si bien en el plano ideológico, la evaluación aparece como realizada desde miras evaluativas múltiples (diversos personajes y participantes), es en la evaluación del mundo descrito revelada en estas respuestas donde confluyen la mirada y la intención satíricas.

Aparece una obscenidad explícita («viento-flato»), infracción dentro del seno rígido de la sociedad, que degrada, puesto que, al aparecer discursivamente, reduce a los hombres a la igualdad, humillando a los poderosos. Su finalidad es reducir a un mismo nivel a todos los hombres (Restaurador incluido) eliminando las diferencias de rango y riqueza: «Del viento flato, que le salió al Restaurador cuando

en *Cagancha*<sup>33</sup> los Bravos Orientales le sumieron la boya....»

En el procedimiento de degradación textual de la figura de Love, existe un *crescendo* hasta la instancia en que se describe al inglés como: «en tal estado embarrado, mojado, sin peluca, en chancletas, con la cara overa<sup>34</sup> —tuerto de un rebencazo, en fin, hecho un *Ecce-homo*<sup>35</sup>». Esta representación mantiene claras correspondencias simbólicas con la figura del *desnudado*, cuyo desvestimiento ocurre en un contexto enteramente indecoroso (de ahí la vergüenza): al hombre desnudado se le sorprende con los pantalones caídos, en un acto culpable o vergonzoso. (Hodgart: 118). El objetivo del satírico es dejar en cueros a los hombres; y, aparte de las diferencias físicas, un hombre desnudo es lo que más se parece a otro hombre. (Hodgart: 28)

La vergüenza y humillación de Love se ponen de manifiesto durante el encuentro con el ministro inglés y su desenlace: «*Well, what is the matter? —Love con s[u] moderación, y lleno de vergüenza —nothing Sir, a mere joke*».

Uno de los ejemplos de la destrucción es la destrucción del símbolo, la cual está relacionada con las técnicas del «desnudado», pero que va más lejos aun y es fundamental en la sátira. Los hombres viven de símbolos, sean religiosos o políticos: hay representaciones simbólicas de las solidaridades o aspiraciones de grupo, y significan un modo de vida o un programa militante. El satírico que desea demostrar que un emblema está siendo usado con fines injustos o manejado por tiranos o demagogos, no pretende comprender sus connotaciones simbólicas, sino que presenta la cosa en sí misma con el mayor realismo que le es posible. El léxico de lo sagrado aparece a lo largo de toda la escena, de modo que su inclusión contribuya con el proceso de desimbolización (concretado finalmente en el «amén» que cierra el texto): «echando God-dams», «{; }viva The Holy Federatio[n]!», «impío monigote Argerich que está en el atrio de la Merced, le manda echar, con el sacristán *viento norte*, un guampazo de agua bendita», «*Ecce-homo*», «per dio Santo», «se persina», «Amén».

El satírico se pone una máscara con la finalidad de desenmascarar a los demás. Despoja a sus víctimas de sus símbolos de categoría social y de sus vestiduras con miras a poner al descubierto la corrompida desnudez que hay debajo. El desenmascaramiento es una versión de la reducción, pero va mucho más lejos que las demás. El satírico se niega a consentir que los satirizados se queden con una personalidad propia. Al escarnecer al personaje de Love, se explicita la ilegalidad del régimen rosista, puesto que aparece sostenido por el comportamiento indigno de su entorno y protegido por la marca de la hipocresía («con una bolsa llena de tarros viejos, chancletas y cascabeles —a lo Rosas, como le gusta al Ilustre Restaurador jugar —por eso prohibió las máscaras»).

*En la ironía del párrafo final se observa una vez más el punto de vista conceptual (el «comentario natarrorial» según Chatman) que produce el alter*

*ego descriptor del satírico*: Y bien Mister Love, ¡viva Rosas! ¡viva el sistema de Rosas! ¡vivan las costumbres de Rosas! ¡viva el carnaval de Rosas! ¡viva la civilización de Rosas! ¡viva el tratado de nuestros amigos los Ingleses! — Amén. A través de ella se explicita el axis evaluativo por el que se equipara la descripción de este «carnaval» con Rosas, con su sistema, con sus costumbres, con su civilización, con la hipocresía del tratado de 1825, por el que, a cambio de ciertos privilegios para sus súbditos, Inglaterra concede el reconocimiento de «independiente» a la Nación Argentina. Esta ironía, desde el punto de vista de Philippe Hamon (1996: 22), puede ser considerada tanto como un «contrasentido», es decir, «el contrasentido voluntario de un enunciador que habla 'contra' un sentido que pertenece a otro», como «un acto de reescritura, reescritura que realiza el lector a partir del texto de un autor». <sup>36</sup> Se trata en este caso de invertir, contestar o descalificar, en forma global, los modos o estructuras de argumentación o de razonamientos del régimen rosista, en lugar de tomar simplemente el contrario de una palabra. Alain Berrendonner (1987: 144) nos proporciona elementos para entender este enunciado como una contradicción explícita, contra-verdad (cuando una información situacional o contextual implícita, es decir, una evidencia cultural común tiene el estatus de un sobreentendido). El texto irónico debe pasar por la referencia explícita a un contexto de sustitución. El discurso se ve, de esta manera, desdoblado (con doble sentido), mediatizado. Cuando se hace ironía, se sostiene una enunciación a propósito de otra enunciación, anterior o implícita, que se trata de desacreditar. <sup>37</sup> Su alcance no es estrictamente informativo, sino evaluativo. <sup>38</sup> Sólo se evalúa aquello que está reglado, por ejemplo, una determinada sociedad con sus leyes, una política de gobierno. Sobrevalorar para devaluar, intercambiar lo alto con lo bajo en una jerarquía, es la estructura de base de este enunciado irónico que remata la Escena. De acuerdo con las clasificaciones de Hamon (1996: 30), en esta «se expresa explícitamente una positividad para significar implícitamente una negatividad». En relación con la clasificación de Booth (1986:30-32), un personaje calificado para emitir juicios de valor, valora el carnaval hiperbólicamente como positivo, y esto es para él negativo; entonces también es negativo para el autor. En este sentido, Marcos Victoria (1958:141) articula que la misión de la ironía es la de «desnudar algo encubierto; de evidenciar una falla, una nimiedad; de declarar una crisis, pasajera o permanente, en la aspiración hacia un valor.» Representa un medio que tiene el individuo de liberarse, sin tener que soportar las sanciones que acarrearía una infracción. Signado por el programa del exilio y la certeza de haber sido llamado al cumplimiento de una alta y dolorosa misión, aguijoneado por el ideal de la esperanza y el malestar que acumula resentimiento en su alma de desterrado, impotente frente a la carga de sobrellevar lo que consideró un sino trágico, el redactor de esta Escena... válida, al

delatar la hipocresía de los círculos del oficialismo, la legalidad de su discurso a partir del contraste que surge al presentar el discurso de los otros. En tanto proscrito, encarna una alteridad configurada y que configura identidades. Si se desenmascara la ilegalidad del régimen, se legitima frente a la comunidad internacional la postura del exiliado que reclama el reconocimiento.

Alberdi, en tanto satírico, se compromete con los problemas de «su mundo» y espera que sus lectores hagan lo mismo. Así lo hace, aunque esté consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, Juan Bautista (1986). *Escritos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires: A.A.L., Prólogo y notas de José Oría.
- *El Corsario. Periódico semanal, compilador, universal*. Montevideo: Imprenta de la Caridad, 1840. Redactor: Juan Bautista Alberdi.
- Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México: Alianza.
- Berrendonner, Alain (1987). *Elementos de Pragmática Lingüística*, Barcelona: Gedisa.
- Booth, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.
- Bottiroli, Giovanni (1993). «Forme dell'ironia», en *Strumenti Critici*, VIII, n.2, maggio.
- Barrán, José Pedro (1996). *La cultura «bárbara». 1800-1860*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Tomo I.
- Cady, John (1943). *La intervención extranjera en el Río de la Plata, 1838-1850*, Buenos Aires: Losada.
- Chatman, Seymour (1986). «Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus», en *Poetics Today*, 7, 1986, pp. 189-204.
- Cicerchia, Ricardo (1998). *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires: Troquel.
- Colebrook, Claire (2004). *Irony*, New York: Routledge.
- Colli, Néstor (1948). *Rosas. A través de la intervención francesa en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Editora y Distribuidora del Plata.
- Ducrot, Oswald (1986). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona: Paidós.
- Filinich, María Isabel (2003). *Descripción*, Buenos Aires: Eudeba.
- Fontanille, Jacques y Greimas, Algirdas (1994). *Semiótica de las pasiones*, México: Siglo XXI.

- García Costa, Víctor (1971). *El periodismo político*, Buenos Aires: CEAL.
- Graham-Yooll, Andrew (1998). *Pequeñas guerras británicas en América Latina*, Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- Hamon, Philippe (1996). *L'ironie littéraire*, Paris: Hachette.
- Hodgart, Matthew (1969). *La sátira*, Madrid: Guadarrama.
- Hutcheon, Linda (1973). «Ironie et parodie: stratégie et structure», en *Poétique* 36, págs.467-477.
- Hutcheon, Linda (1981). «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», en *Poétique* 46, págs. 140-155.
- Kristeva, Julia (1997). *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard.
- Latour de Botas, Olga Fernández (1978). «Presentación» en *El torito de los muchachos*, Buenos Aires: Instituto Bibliográfico «Antonio Zinny».
- Lynch, John (1884). *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires: Emecé.
- Mansilla, Lucio V. (1925). *Rozas. Ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Mayer, Jorge, *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires: Eudeba.
- Myers, Jorge (1995). *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Munilla, Lía (1994). «La máscara y el disfraz en la literatura rosista: una forma alternativa de discurso político en Buenos Aires, 1828-1852», en *Lucero*, Vol. 5, Department of Spanish and Portuguese, University of California at Berkeley.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994) «De la imagería cultural al imaginario», en BRUNEL, Pierre y Chevrel, Yves [dir.], *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, págs. 101-130.
- Piñeiro, Armando Alonso (1976). *La historia argentina que muchos argentinos no conocen*, Buenos Aires: Depalma.
- Piossek de Zucchi [ed.] (1986). Alberdi, I.H.P.A. Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Publicación Núm. 1388.
- Puccia, Enrique (1974). *Breve Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires: Municipalidad.
- *Órdenes privadas del General D. Juan Manuel de Rosas en la Revolución de 1840 y en abril de 1842*. Lima: Imprenta y litografía de Justo Montoya, 1847.
- Said, Edward (1994). *Representations of the intellectual, the 1993 Reith Lectures*, London: Vintage.
- Saldías, Adolfo (1958). «Los aliados contra Rosas», en *Historia de la Confederación Argentina*, Tomo IV, Buenos Aires: Orientación Cultural.
- Shain, Yossi (1989). *The frontier of Loyalty. Political exiles in the age of the Nation-State*, New England: Wesleyan University Press.
- Sperber, Dan y Wilson, Deidre (1978). «Les ironies comme mentions», en

- Poétique* 36, págs. 398-412.
- Toumson, Roger (1996). «El exotismo. Problemáticas de la representación del otro y su entorno», en *Contexto*, Vol. III, N 4, Enero-Diciembre. Revista de estudios literarios y lingüísticos de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario del Táchira, Venezuela.
  - Verdevoye, Paul (1994). *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
  - Verdevoye, Paul (1969). *Cahiers des Amériques latines*, París, n. 2, 41-56; *Hommage des hispanistes français à Noel Salomón*, Barcelona, Laia, 1979, 807-822.
  - Victoria, Marcos (1958). *Ensayo Preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires: Losada.
  - Zinny, Antonio, *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay. 1807-1852*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1883.

## Notas

- 1 Este trabajo se llevó a cabo a partir de reflexiones sobre numerosos escritos satíricos aparecidos en la prensa periódica de Montevideo, cuyo rescate, estudio y análisis fue realizado en el marco del seminario de investigación «El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo», dirigido por la Dra. Beatriz Curia de Isaacson.
- 2 El proscrito ninguna consideración merece de los hombres, y la posteridad lo desprecia.
- 3 Karl Kohut, *Escribir en París* (Barcelona: Hogar del Libro, 1983) 238-239.
- 4 Se reserva el nombre de exilio a las migraciones motivadas por razones fundamentalmente políticas. También se puede emplear el nombre de exilio cultural.
- 5 *Because the exile sees things both in terms of what has been left behind and what is actual here and now, there is a double perspective that never sees things in isolation*. Las traducciones son nuestras.
- 6 *Cambio* 16, 489 (13-4-1981) 101.
- 7 Juan José Saer, «Exil et littérature», en *Les Temps Modernes*, 420-421 (juillet - août 1981) 224-225.
- 8 Figarillo, «El Carnaval», *La Moda. Gacetín semanal. De música, de poesía, de literatura, de costumbres*. N.º 15, Buenos Aires, Febrero 24 de 1838. Academia Nacional de la historia, 1838. Reimpresión facsimilar, Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1938.

- 9 «Carnaval», *El Constitucional. Diario de la tarde, político, noticioso y comercial*. Núm. 314. Montevideo, martes 18 de febrero de 1840, año 2, p. 2, col. 1.
- 10 *El Constitucional. Diario de la tarde, político, noticioso y comercial*. Número 324. Montevideo 29 de febrero de 1840, año 2, p. 2, col. 1.
- 11 «En febrero de 1825, se firma el Tratado de Comercio y Amistad con Gran Bretaña por obra de Canning y de Rivadavia. En él se solemniza el reconocimiento de la independencia de las Provincias Unidas y se establece por la voluntad soberana de ambas partes cuál había de ser el tratamiento que debían recibir los súbditos británicos residentes en la Argentina y los ciudadanos argentinos establecidos en el Reino Unido. Por este tratado quedan los ingleses excluidos de la aplicación de la ley del 10 de abril de 1821". (Colli: 13) Es decir, la ley que establecía que todos los extranjeros propietarios de bienes raíces, dueños de algún negocio, que ejercieran una profesión u oficio, o los que simplemente tuviesen más de dos años de residencia en el país, debían alistarse en los cuerpos de milicia y quedaban sujetos, en lo sucesivo, a las cargas que los ciudadanos de su clase sufriesen.
- 12 En términos en que lo define el politicólogo Yossi Shain en *The frontier of Loyalty* (pp. 7-33).
- 13 *El Corsario*, pp. 30-31.
- 14 En «El uso de lo cómico» (Alberdi: 137-141), Alberdi justifica su necesidad de adoptar formas cómicas por considerarlas más afines con el espíritu de banalidad de la época y porque, a través de ellas, lleva a cabo sus intenciones de educación literaria y social.
- 15 Nos serviremos de ellos sólo en calidad de garantía de marco de lectura, entendiendo por tal, la clave que se nos da para decodificar referencias.
- 16 Claude Cymerman, «La literatura hispanoamericana y el exilio», en *Revista Iberoamericana*, Vol. LIX Núms. 164-165 Julio-Diciembre 1993. Número especial dedicado a la literatura hispanoamericana de los años 70 y 80. University of Pittsburgh, p. 523-550.
- 17 Hamon (en Filinich: 38-39) consigna la presencia de señales que anuncian las descripciones.
- 18 *A abollan*,
- 19 *A Brithis* (E)
- 20 La siguiente cita muestra la clase de apoyo que aquí se menciona: «The present Government of Buenos Ayres deserves infinite praise for its decree in respect to Carnival playing. It is the prelude we hope to further regulations and the substitutions of other amusements. Before this decree the water throwers commenced operations at day break in the morning— now the streets can be traversed until 2 o'clock in the afternoon without interruption». (*The British Packet and Argentine News*, 7 March, 1840, XIV vol., N° 707. Printed at the

- Mercantile Gazette Office, N.º 75. Calle de Cangallo).
- 21 La presencia del observador comienza a hacerse visible cuando se advierte que el enunciador atribuye a otro la fuente de la perspectiva desde la cual se presenta el discurso.
  - 22 La cursiva es nuestra.
  - 23 Véase Latour de Botas, Olga Fernández (1978). «Presentación» en *El torito de los muchachos*, Buenos Aires: Instituto Bibliográfico «Antonio Zinny».
  - 24 A los efectos de este análisis, consideraremos que el descriptor (quien asume la verbalización) delega en otra instancia, el observador, la instalación de los puntos de vista que se harán circular en el interior del discurso. Intentaremos observar las formas de manifestación del observador en nuestra escena.
  - 25 *Gringo*. En el *Rozas* de Mansilla, aparece una definición de esta palabra en el capítulo 14: «[...] el extranjero europeo, genéricamente denominado *gringo*».
  - 26 Estas palabras son recurrentes asociaciones: véase «Guerra a los extranjeros y al extranjerismo» (Alberdi: 195).
  - 27 Por derivación, «del ing. *beefsteak*; de *beef*, buey, y *steak*, lonja, tajada.// 1. m. Lonja de carne de vaca soasada en parrillas o frita.// 2. [m.] Por ext., cualquier loncha de carne preparada de esta manera.» (*DRAE*).
  - 28 El diputado Garrigós vivía a la vuelta de la Iglesia de la Merced, tal como se manifiesta en la biografía de Zelmira Garrigós (1964: nota 15 pág. 26): «Zelmira, Selmira o Celmira Garrigós Boado, nació en 1842 y falleció a los 17 años de edad en la casa paterna, calle de la Reconquista N.º 72, de Buenos Aires, la misma casa que luego fue adquirida por la casa Kraft de impresiones.»
  - 29 *A gueno*. «tan güeno» ('tan bueno ') reproduce el habla popular.
  - 30 *dejao*: 'dejado'. Pronunciación vulgar.
  - 31 Nótese el cocoliche incipiente del pulpero que, probablemente, constituya uno de los primeros testimonios escritos de que se tengan noticias.
  - 32 Las pulperías, junto a los almacenes, estaban dentro de los dos negocios más comunes en el núcleo urbano. La pulpería fue uno de los comercios más pintorescos y simbólicos de nuestro país en el pasado. El oficio de pulpero era considerada una profesión denigrante y miserable.
  - 33 El general Echagüe choca con el ejército de Rivera en los campos de Cagancha, en Chamiso, el 29/12/1839. El boletín número 11 de *El Nacional*, de enero de 1841, reproduce el parte de la batalla de *Cagancha*, en la que el primero fue derrotado a manos de Fructuoso Rivera. 34
  - 34 **cara overa**: con manchas más o menos extensas de color negro o castaño, distinto del blanco. Usado por extensión del sentido de la segunda acepción en el *DRAE*: «**overo ra**. De or. inc.// [...] 2. [adj.] Amér. Dícese de las caballerías de color pío», es decir «cuyo pelo, blanco en su fondo, presenta manchas más o

menos extensas de otro color cualquiera, negro, castaño, alazán, etc.» . (DRAE).

35 A Exe-homo.

36 Todas las traducciones son nuestras. «[...] soit comme un « contresens», le contresens volontaire d'un énonciateur parlant «contre» un sens appartenant à autrui, soit comme une acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur.»

37 En cuanto a esta concepción de la ironía como un hecho de metacomunicación, el aporte más interesante fue el trazado por D. Sperber y D. Wilson, en un artículo de *Poétique* 36, «Les ironies comme mentions», en el que estos autores describen la ironía como un hecho de mención. Para ellos, ironizar sería producir un enunciado utilizándolo no como uso (para hablar de la realidad) sino como mención (para hablar de él, y significar la distancia que se toma al respecto). «[...] Sostenemos que todas las ironías típicas, pero también cantidad de ironías atípicas desde el punto de vista clásico, se pueden describir como menciones (generalmente implícitas) de proposiciones; estas menciones se interpretan como el eco de un enunciado o de un pensamiento cuyo hablante intenta subrayar la falta de precisión o de pertinencia.» (p. 408).

38 C. Kerbrat-Orecchioni (Berrendonner, 1987:149) identifica las proposiciones irónicas con las proposiciones que predicen un juicio de valor, es decir, los predicados intrínsecamente u ocasionalmente axiológicos. De acuerdo con la teoría de la argumentación del lingüista Oswald Ducrot, lo que hace que una proposición sea susceptible de un uso como antífrasis e irónico es la posesión de un valor argumentativo. La ironía, de esta manera, termina distinguiéndose de otras formas triviales de contradicción en que es precisamente una contradicción de valores argumentativos.