



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

# El manuscrito inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría: emergencia y constitución de la crítica literaria en la Argentina

Autor: Lic. Alejandro Romagnoli

Directora: Dra. Graciela Batticuore

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

Colección Constelaciones  
Serie Roja

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# El manuscrito inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría: emergencia y constitución de la crítica literaria en la Argentina

Autor: Lic. Alejandro Romagnoli

Directora: Dra. Graciela Batticuore

# Universidad de Buenos Aires

## Facultad de Filosofía y Letras

Decana: Graciela Morgade

Vicedecano: Américo Cristófalo

Secretaria Académica: Sofía Thisted

Secretaria de Extensión: Ivanna Petz

Secretario de Posgrado: Alejandro Balazote

Secretaria de Investigación: Marcelo Campagno

Secretario General: Jorge Gugliotta

Secretaria de Hacienda y Administración: Marcela Lamelza

Subsecretaria de Cooperación Internacional: Silvana Campanini

Subsecretaria de Bibliotecas: María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones: Matías Cordo

Dirección de Imprenta: Rosa Gómez

---

Romagnoli, Alejandro Eduardo

El manuscrito inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría : emergencia y constitución de la crítica literaria en la Argentina / Alejandro Eduardo Romagnoli. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.

Libro digital, EPUB - (Constelaciones. Roja)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-4923-53-0

1. Crítica Literaria. 2. Estudios Literarios. 3. Literatura Argentina. I. Título.

CDD 807

---



Esta obra esta bajo una [Licencia Creative Commons Atribucion-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/) .

# Contenido

## Introducción

## I. ESTUDIO

### CAPÍTULO 1. Estudio filológico y criterios de edición

#### 1.1. El manuscrito

#### 1.2. Las versiones editadas

#### 1.3. Criterios de edición

### CAPÍTULO 2. Paul Groussac: la primera lectura integral de Esteban Echeverría

#### 2.1. El lugar de Echeverría hacia los años del manuscrito

#### 2.2. El lugar del manuscrito en la crítica sobre Echeverría

### CAPÍTULO 3. Paul Groussac y la emergencia de la crítica literaria

#### 3.1. La emergencia de la crítica literaria en Argentina

#### 3.2. Groussac y la especialización de la crítica literaria

#### 3.3. Protocolos críticos

### CAPÍTULO 4. La literatura argentina y el crítico francés

#### 4.1. Los escritores argentinos

#### 4.2. La originalidad argentina

## Conclusiones

## Bibliografía

### Obras de Groussac

### Otras fuentes consultadas

### Bibliografía crítica

## II. EDICIÓN

### (f. 1r) Portada

### (f. 2r) Dedicatoria

### (f. 3r) Folio a modo de introducción

### (f. 4r) Proemio

### (f. 12r) Capítulo I. Primera juventud. — Permanencia en Europa

### (f. 22r) Capítulo II. Primeros años en Buenos Aires. — *Elvira*

### (f. 34r) Capítulo III. *Los consuelos*

[\(f. 50r\) Capítulo IV. Los críticos literarios del Plata en 1835](#)  
[\(f. 62r\) Capítulo V. \*La cautiva\*](#)  
[\(f. 82r\) Capítulo VI. Teorías literarias](#)  
[\(f. 98r\) Capítulo VII. \*La insurrección del Sud — Avellaneda\*](#)  
[\(ff. 123r–124r\) ESTEBAN ECHEVERRÍA · \*La Asociación de Mayo\*  
\*y el Dogma Socialista\*<sup>1</sup>](#)  
[\(f. 125r\) Capítulo X. \*La guitarra\*](#)  
[\(f. 140r\) Capítulo XI. \*El ángel caído\*](#)  
[\(f. 160r\) Conclusión](#)  
[\(f. 171r\) \*Tabla de materias\*](#)

---

<sup>1</sup> Corresponde al capítulo IX del manuscrito y, probablemente, también al VIII; solo se conservan los folios 123r y 124r. Para más datos, véase el estudio filológico en el capítulo 1.

No seamos chauvins; que M. Groussac sea indulgente con esa opinión de un diletantismo arquitectural, como nosotros le hemos perdonado su éreintement de nuestro pobre Echeverría, cuyas obras leíamos con cierta gratitud filial ante la que retrocedía el análisis y que él, ajeno a esa herencia de cariño, ha venido a desnudar con la mano irreverente del que no está obligado al respeto. Ay! de Béranger, si le aplicaran al procedimiento empleado por M. Groussac contra Echeverría!

Miguel Cané (17 de abril de 1884: 1, col. 2)

Pobre Echeverría, y qué malos versos ha cometido! Pero diez páginas de La cautiva le absuelven de todo

Paul Groussac (1902a: 213, nota 1)

## Introducción

El propósito del presente trabajo es estudiar y editar el manuscrito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría, en su mayor parte inédito y conservado en el Archivo General de la Nación. El manuscrito es importante por varios motivos. En primer lugar, lo es por su valor para comprender a Paul Groussac como crítico literario (y, particularmente, como crítico de literatura argentina) y para estudiar la recepción de la figura de Esteban Echeverría a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX. En segundo lugar, por ser un testimonio a partir del cual es posible indagar acerca de la emergencia y constitución del discurso de la crítica literaria en Argentina.

Es necesario resaltar que, pese a su valor, es un material desconocido o ignorado por la crítica literaria contemporánea. Solo Carlos Páez de la Torre (h) (2005: 94-95; 101), en su biografía *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, lo menciona, aunque brevemente y con información incompleta; lo desconocen fuentes fundamentales y actualizadas, como Bruno (2005, 2011), Iglesia (2014), y Laera y Kohan (2006).

La obra intelectual de Groussac ha sido revisitada en los últimos años desde perspectivas e intereses diversos. En este sentido, no creemos que su figura tienda a desvanecerse, como parece sugerirlo Paula Bruno (2005: 229-231) en un libro clave precisamente para entender la actualidad de Groussac como objeto de estudio. Por su parte, Mariano Siskind (2006: 362, nota 11) señala que son pocos los trabajos críticos sobre Groussac elaborados desde la perspectiva de los estudios literarios,<sup>1</sup> que es el tipo de aproximación que aquí proponemos.<sup>2</sup> Acaso la mayor cantidad de contribuciones haya que buscarla entre los historiadores de las ideas, como es el caso de Bruno (2005, 2011).<sup>3</sup> Por otra parte, cabe destacar que esta renovada atención por la obra se ha traducido en un interés editorial,<sup>4</sup> y que es también en este plano que nuestra investigación busca intervenir.

Para la descripción y la interpretación filológica, así como para el establecimiento de criterios de edición, nos hemos valido de la perspectiva que otorga la crítica genética, especialmente de los aportes de Almuth Grésillon (1994), Pierre Marc de Biasi (1996; 2007a; 2007b) y Élide Lois (2001), sin olvidar los propios de la crítica textual (Blecua, 1983; Ruiz, 1989, Orduna, 1998). Dado que se trata de un material en buena medida desconocido, destinaremos el primero de los capítulos (“Estudio filológico y criterios de edición”) a abordarlo desde esta perspectiva.

El capítulo 2 (“Paul Groussac: la primera lectura integral de Esteban Echeverría”) propone, con una mirada historicista, dos objetivos: en primer lugar, reconstruir los circuitos y las operaciones de lectura con que se leyó a Echeverría hacia los años en que Groussac escribió su texto (1882) y, en segundo lugar, ubicar dentro de esa constelación la interpretación groussaquiana, que tiene el privilegio de ser el primer ensayo extenso que aborda integralmente la obra del poeta y pensador romántico.<sup>5</sup>

En la primera parte (“2.1. El lugar de Echeverría hacia los años del manuscrito”) nos resultaron fundamentales los trabajos de Cristina Iglesia (2014) y de Patricio Fontana (2011), que analizan las operaciones críticas con que Juan María Gutiérrez leyó a Echeverría como poeta patriota y fundador de la literatura nacional, ya en la década de 1830, pero con especial énfasis con la publicación de las *Obras completas* entre 1870 y 1874; el trabajo de Soledad Quereilhac (2006), aunque centrado en la recepción de Echeverría en el siglo XX, también nos resultó útil en la medida que considera cómo fue leído en las últimas décadas del XIX. Por otra parte, nuestras propias indagaciones nos han permitido añadir a ese panorama otros autores y textos, y analizar de qué manera los tópicos críticos establecidos por Gutiérrez persistieron o se modificaron en un proceso del que no está ajeno el creciente lugar central que iría ocupando “El matadero” junto a “La cautiva”.

En la segunda parte del capítulo (“2.2 El lugar del manuscrito en la crítica sobre Echeverría”) nos ocuparemos de analizar las operaciones críticas desplegadas por Groussac en relación con esa



constelación de lectura, para evaluar su especificidad a la vez que sus deudas con otras interpretaciones. Allí sostendremos que atender a las posturas groussaquianas –en diálogo o polémica constante con Juan María Gutiérrez– es necesario para comprender de manera más compleja, es decir, más cabal, la recepción de Echeverría en las últimas décadas del siglo XIX. Esto ya lo sugiere el primer epígrafe de esta investigación, en el que Miguel Cané, receloso por la crítica de Groussac a su *En viaje*, registra la particularidad de la lectura que el crítico francés había hecho de Echeverría y que en parte había sido publicada el año anterior en las mismas páginas donde aparecía su carta a Manuel Láinez (*El Diario*).

Son múltiples las conexiones que el ensayo establece en la cadena de enunciados críticos sobre la obra de Echeverría, pero desde el comienzo el proverbio presente en la carátula a modo de epígrafe (“Bebe agua de tu cisterna”) establece un eje de lectura que lo atraviesa hasta el final. El problema nodal que se plantea Groussac es, entonces, en qué medida Echeverría contribuyó a la constitución de una literatura nacional y, más generalmente, en qué medida era posible, más allá de Echeverría, la constitución de esa literatura.

Como se sabe, ese problema trasciende el manuscrito. Diversos autores, cuyas ideas iremos retomando y ampliando en cada capítulo, lo han analizado en relación con diferentes zonas del corpus groussaquiano. En esta introducción destacaremos los aportes más específicos de Mariano Siskind (2006, 2010), quien lee el debate entre Groussac y Rubén Darío<sup>6</sup> como un debate sobre la inscripción de la posibilidad de una modernidad específicamente latinoamericana; así sintetiza la principal diferencia entre los autores:

... el nicaragüense era optimista respecto de la capacidad del escritor latinoamericano de innovar y particularizar la tradición universal, mientras que Groussac, más pesimista, no veía ese potencial en el presente, y por lo tanto, el camino a seguir para llegar a ser modernos en función de las limitaciones que presentaba la cultura latinoamericana era el de la imitación orientada por maestros, como él, capaces de guiar al joven intelectual latinoamericano en la densa y heterogénea trama de la modernidad europea. (Siskind, 2010: 369)

Por su parte, Florencia Bonfiglio (2011), crítica de la condena grousseauiana de la cultura y la literatura americanas en tanto copias híbridas, falsas, de un único original (europeo), analiza los siguientes textos: la lectura de *La tempestad* de Shakespeare, los escritos de *Del Plata al Niágara* y las notas sobre *Los ratos y Prosas profanas*. La lectura de Bonfiglio del debate con Darío es atenta y sugerente. Señala la forma en que Groussac se posiciona como *guardián* de ciertos tesoros culturales, mediador autorizado por origen (no desviado como el de Darío) entre América y Europa, y la manera en que cae en contradicciones al tener que reconocer “enriquecimientos evidentes”, “perpetuo hallazgo” e “inspiración” en las obras del poeta. Paralelamente, Bonfiglio da cuenta de las inversiones críticas que opera Darío, al borrar la distinción entre original francés y copia, y desdejar de esta forma la supuesta legitimidad de origen.<sup>z</sup>

Como ya es evidente, la polémica con Darío es un lugar clave en el que la crítica sobre Groussac se ha detenido insistentemente para indagar sobre el tema que aquí nos ocupa, la forma en que Groussac concebía la cultura americana. También es central su libro de viaje por América, *Del Plata al Niágara*, que analizan tanto Bonfiglio como Beatriz Colombi (2004a: 71-102). Allí Groussac distingue entre “pueblos productores y pueblos consumidores de civilización” (Groussac, 2006: 57-58), y recorre el continente señalando el carácter derivado de sus tipos –el indio como prueba malograda de un buen original, el negro como su caricatura (Groussac, 2006: 187)– y de sus escenarios –las casas chilenas como copias de originales europeos, la arquitectura de Chicago como plagio o parodia (Groussac, 2006: 90 y 385)–, por no señalar sino algunos ejemplos y apenas apuntar cuestiones centrales –como el “discurso calibanesco” a propósito de Estados Unidos (Colombi, 2004a: 86)– que desarrollaremos en el capítulo 2.

Si todos estos antecedentes se detienen en señalar las ideas de Groussac en torno a la imposibilidad de una cultura y un arte legítimamente originales en América, Verónica Delgado hace una lectura de signo opuesto. La autora –cuyo propósito es estudiar la

emergencia y constitución del primer campo literario argentino atendiendo a ciertas publicaciones periódicas, entre ellas *La Biblioteca*— lee la reseña de “Los raros” en relación con otras reseñas y obras aparecidas en la publicación, y llega a sostener que existe en la revista una propuesta de “una literatura de tema nacional”, un programa estético que tendría como doble obligación el tema (nacional) y la lengua (culto) (Delgado, 2006: 94).

A partir de esta lectura de Delgado, pero sobre todo a partir de las ideas de nuestro manuscrito (en el que —como puede percibirse en el segundo de los epígrafes— Groussac hace suyo el tópico que sostiene que “La cautiva” es una obra de arte original y, por eso, verdaderamente nacional), emprenderemos posteriormente una reconsideración de las distintas intervenciones de Groussac sobre el problema de una literatura americana en general y argentina en particular.

El capítulo 3 (“Paul Groussac y la emergencia de la crítica literaria argentina”) estudia la figura de Groussac como crítico literario, y, específicamente, de literatura argentina. En primer lugar, buscaremos situar a Groussac en el contexto de la crítica de la época (“3.1 La emergencia de la crítica literaria en Argentina”). Para esto, sostendremos la hipótesis de que el momento fuerte de emergencia — en el sentido de Raymond Williams<sup>8</sup>— de la crítica literaria en Argentina se ubica en las últimas décadas del siglo XIX, paralelamente a la constitución de un incipiente mercado de bienes culturales y simbólicos, y la diversificación del público lector (Prieto, 2006).<sup>9</sup> Desde este punto de vista, el nombre de Groussac aparece junto con otros, como el de Martín García Mérou, Pedro Goyena, Calixto Oyuela y Ernesto Quesada. Al respecto, un antecedente bibliográfico muy valioso es el análisis emprendido por Oscar Blanco (2006), que se propone indagar las condiciones de posibilidad de esa crítica —a la que el autor denomina “protocrítica”—, uno de cuyos rasgos distintivos lo constituye —como veremos— el lamento por la falta de una literatura nacional y el imperativo de su construcción (Blanco, 2006: 453).

En segundo lugar, nos preguntaremos por el vínculo entre Groussac y el proceso de especialización del discurso de la crítica literaria (“3.2 Groussac y la especialización de la crítica literaria”). El trabajo de Miguel Vitagliano (1999), que sostiene justamente como una de sus hipótesis la existencia de ese vínculo, será un punto de partida insoslayable. Asimismo, tendremos en cuenta los aportes de Paula Bruno (2005, 2011) y los de Alejandro Eujanián (2003b), que analizan la forma en que Groussac contribuyó a la constitución de la historiografía como disciplina profesional. A propósito, tendremos ocasión de reflexionar sobre lo sintomático del hecho de que un mismo texto de Groussac (“Escritos de Mariano Moreno”) sea tomado por los diferentes autores para sostener tanto la especificación de la crítica literaria como de la historiografía. A propósito, sostendremos que, en el manuscrito, para 1882, ya es posible reconocer ciertos rasgos que tendrán continuidad en su obra posterior y que diseñan cierto lugar de enunciación importante en los procesos de emergencia y especificación del discurso de la crítica literaria en Argentina, por su perfil de promotor cultural y por su interés por el problema de la constitución de una literatura nacional.

En tercer lugar, nos detendremos a reflexionar sobre los modos a través de los cuales Groussac construye sus lecturas críticas (“3.3. Protocolos críticos”). Lector de Charles Augustin Sainte-Beuve y de Hippolyte Taine, para Groussac la crítica se trata fundamentalmente de poner en relación la obra con el autor y con el medio en el que se produjo, antes que de adjudicar premios y castigos. Prestándole atención a textos del autor poco tenidos en cuenta en que este reflexiona específicamente sobre el asunto (por ejemplo, una crítica a *Una excursión a los indios ranqueles*, de 1877) y atendiendo al manuscrito que aquí editamos –cuya conclusión es rica en observaciones metodológicas–, haremos un recorrido por algunos de sus textos de crítica literaria para observar las inflexiones particulares que adoptan estas operaciones de lectura.

Por último, en el capítulo 4 (“La literatura argentina y el crítico francés”) analizaremos diferentes intervenciones críticas sobre autores y temas de literatura argentina, que, a diferencia de lo que señala buena parte de la bibliografía, creemos que es posible

encontrar en buen número. Dividiremos este capítulo en dos. En “4.1. Los escritores argentinos”, volveremos sobre las lecturas que hace Groussac de Esteban Echeverría y de Juan Bautista Alberdi, ya trabajadas en el capítulo 2, para vincularlas con la que hace de Domingo Faustino Sarmiento, autor del que sostendremos que es, para Groussac, tanto el *más* como el *menos* representativo del intelecto argentino. En “4.2. La originalidad argentina”, fundamentaremos la hipótesis de que existe una serie de textos en los que Groussac –a diferencia de lo que sucedía en la polémica con Darío– sí se mostró dispuesto a considerar que había ejemplos que anticiparan una literatura nacional. Tomando como punto de partida la asunción del tópico que veía en los versos de “La cautiva” una literatura original, pasando por artículos laterales (aunque no para este punto) como las crónicas musicales en las que es posible leer una defensa sin ambages de la necesidad de crear una ópera nacional, llegaremos a sugerir que su propia obra teatral *La divisa punzó* es una pieza de la que puede afirmarse que sostiene la apuesta por una literatura con perfil propio.

Quisiéramos hacer unas últimas consideraciones sobre la composición de esta tesis, que parte de analizar filológicamente el manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación (AGN) para llegar a conclusiones más generales sobre Groussac como crítico literario. Como ya apuntamos, hemos decidido anteponer el análisis filológico en virtud de que trabajamos con un material en su mayor parte inédito (no se trata de una nueva edición de un texto al que se trataría de aportar filológicamente una nueva mirada) y que es a partir de ese material que construimos la argumentación de los capítulos siguientes. En relación con esto, y como también ya hemos sugerido, no nos ha interesado delinear en esta introducción un estado de la cuestión general, sino bosquejar algunas de sus líneas principales para desarrollarlas luego en el interior de cada capítulo. Amén de que esta pueda ser una presentación más amable con el lector, nos parece que es una forma más acorde con la estructuración de la investigación. Por último, y más allá de que el carácter inédito o poco conocido del material explique en ocasiones la extensión de algunas citas o paráfrasis, hacemos nuestra la advertencia de Oscar

Terán (2008: 11) cuando afirmaba que la presencia de citas o glosas de cierta extensión no debiera inducir al equívoco de que las fuentes producen sentido por sí solas.

Para concluir, nos restan algunas precisiones teóricas y metodológicas. En esta investigación recurrimos al concepto de *operación crítica*, de uso extendido, pero no siempre precisado. Por eso, nos resulta valiosa la reflexión de Jorge Panesi (1998). El autor, más que especificar el concepto teóricamente, busca aprovechar su uso extendido de modo de inventariar un esquema que abra "*problemas de contacto*", expresión que a su vez busca relevar "la distancia variable que la crítica mantiene con otros discursos" y se vincula a la circulación pública de la crítica, a su difusión, a su influencia cultural efectiva o aspirada. Son particularmente ineludibles sus hipótesis acerca de la crítica literaria argentina del siglo XIX, sobre las que volveremos en el capítulo 4: su relación con los medios masivos en cuanto condición material y no accesoria; su existencia como "'un enquistamiento relativo [...] dentro de instituciones lábiles' (periódicos, salones, proyectos pedagógicos, propaganda política, antigubernamental, etc.), o bien como 'dependencia del aparato educativo estatal'" (Panesi, 1998: 12 y 13). Por otra parte, cabe puntualizar que nos interesa adoptar una perspectiva culturalista, atenta a la vez a la crítica textual, la historia del libro y la historia sociocultural (Chartier, 1996: 52). En cuanto nos interesa considerar las dimensiones materiales de surgimiento y circulación de la crítica, nos resultan fundamentales, como marco teórico-metodológico general, los trabajos de historia cultural y de la lectura, en la línea de Roger Chartier (1994). También los aportes de corte sociológico, como los de Pierre Bourdieu (1995) y Raymond Williams (2009); del primero tomamos sus consideraciones acerca del "lento proceso de emergencia" del campo literario;<sup>10</sup> del segundo, en especial su análisis del desarrollo histórico del concepto de literatura y del papel de la crítica como esencialmente asociada a ese desarrollo (Williams, 2009: 70). En el contexto de la crítica literaria local, nos interesan las perspectivas culturalistas de Batticuore

(2005), Pas (2010) y Prieto (2006), importantes para nosotros en tanto evalúan la creación y las modalidades de un público lector del cual la crítica no es ajena.

---

<sup>1</sup> Siskind ubica los aportes de Beatriz Colombi (2004a) dentro de ese escaso grupo. Por nuestra parte, además de los propios trabajos de Siskind (2006, 2010), destacamos el de Vitagliano (1999).

<sup>2</sup> Esta investigación acaso no hubiera sido posible en el marco de otra maestría. Como señala Leonardo Funes, antiguo director de la Maestría en Estudios Literarios, los trabajos con ediciones en ocasiones son desestimados en el ámbito de la literatura contemporánea en general y en el de la argentina en particular, si bien los estudios de crítica genética y enfoques de historia cultural convocan cada vez más la atención sobre la importancia con el trabajo de primeras ediciones y el establecimiento de criterios científicamente válidos de edición. Para argumentar acerca de la relevancia de la autoridad de las copias disponibles de un texto, aún en las literaturas contemporáneas, Funes sostiene que a un editor “le bastará suprimir un párrafo o una línea para modificar toda lectura futura” (Funes, 2009: 88).

<sup>3</sup> Otros aportes se ubican más específicamente en el campo de la historia de la historiografía (Eujanián, 2003b).

<sup>4</sup> Sin ánimo de exhaustividad, mencionaremos *Los que pasaban* (Taurus, 2001), *La divisa punzó* (Quadrata, 2003), las dos series de *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte* (Simurg, 2005), *Del Plata al Niágara* (Colihue/Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006), las recopilaciones de crónicas y críticas musicales aparecidas en medios como *Sud América* [1884] o *La Nación* [1886] (Biblioteca Nacional, 2007 y 2008), y *Un enigma literario: El Don Quijote de Avellaneda* (Biblioteca Nacional, 2010).

<sup>5</sup> Una primera versión de este capítulo, y que incluye cuestiones que aquí incluimos en el capítulo 3, apareció en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Romagnoli, 2016a).

<sup>6</sup> Son tres los textos que integran la polémica: la reseña de *Los raros*, aparecida en *La Biblioteca* en noviembre de 1896; la respuesta de Darío, “Los colores del estandarte”, publicada el 27 de noviembre en *La Nación*, y, finalmente, la reseña de *Prosas profanas*, publicada por Groussac en *La Biblioteca* en enero de 1897. Además de Siskind (2006, 2010), véase Colombi (2004b).

<sup>7</sup> Un famoso pasaje dariano sintetiza la cuestión: “¿*Qui pourrai-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (Darío, 1980: 52).

<sup>8</sup> El concepto de Williams es adoptado por Alejandra Laera (2004: 19) en su estudio sobre la emergencia de la novela hacia 1880, sobre el que volveremos en el capítulo 3. El concepto le sirve a Williams para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipo de relaciones que se crean continuamente” (Williams, 2009: 169);

para las diferencias con las categorías de lo residual, lo emergente, lo dominante y lo nuevo, véase Williams (2009: 165-174).

9 Prevemos indagar las implicancias de esta hipótesis general en una investigación de doctorado.

10 A propósito de la creación de un mercado de bienes simbólicos, además de Sarlo y Altamirano (1997), destacamos a Eujanián (1999), y los trabajos de Merbilháa y Pastormerlo (en de Diego, 2006).



# I. ESTUDIO

## CAPÍTULO 1. Estudio filológico y criterios de edición

Fechado en 1882 en la Quebrada de Lules, Tucumán, el manuscrito sobre Esteban Echeverría (amén de un folio mecanografiado), texto base para nuestro análisis y para el establecimiento del texto crítico, se conserva en el Fondo Paul Groussac del Archivo General de La Nación (AGN) –Serie II. Obras literarias y estudios científicos, Legajo N° 2. Obras literarias. (Teatro-Prosa-Comentarios literarios), N° 11: “*Esteban Echeverría*. Paul Groussac. Cuaderno, 1882, 172 folios. Mecanografiado, 1 folio”–.<sup>11</sup> El dossier genético conservado y consultado también incluye dos capítulos publicados en el espacio del folletín en 1883, “La cautiva”, en *La Unión* (10, 11 y 13 de febrero) y “La guitarra”, en *El Diario* (6 de marzo). Asimismo, abarca el artículo “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*”, que Groussac publicó primero en *La Biblioteca* (1897, año II, t. IV, pp. 262-297) y después, con algunas variantes, en *Crítica literaria* (Buenos Aires, Jesús Menéndez e hijo, 1924, pp. 279-320). De este último libro, se conserva en la Biblioteca del AGN un ejemplar con varias correcciones del autor, aunque solo una en el capítulo sobre Esteban Echeverría.

La primera referencia que podemos encontrar a la obra es del *Anuario Bibliográfico Argentino* en 1883. En la entrada sobre el *Ensayo histórico sobre el Tucumán*, de 1882, se escribe sobre el autor:

Últimamente, y antes de partir para Europa, donde se encuentra ahora, de paseo, nuestros diarios han publicado artículos y poesías de Groussac, y entre otras cosas, fragmentos de un libro de largo aliento –un juicio sobre Esteban Echeverría y sus obras–, trabajo destinado a llamar mucho la atención y que pronto nos llegará impreso de París. (Navarro Viola, 1883: 360)

El libro nunca se publicaría. La actitud del autor frente al material reconoce vacilaciones. En una nota al pie al artículo aparecido en *La Biblioteca* (1897), anota:

Estas páginas forman parte de una obra manuscrita, terminada y encuadernada desde 1882. Este solo hecho muestra al menos que el autor no cultiva ilusiones exageradas acerca de la eficacia de sus escritos y la urgencia de su publicación. En el presente se notarán, junto a cierta exuberancia y verdor juveniles, muchas inexperiencias que preferimos no corregir: *quod scripsi, scripsi*. Es ocioso advertir que, sobre el fondo de la cuestión, mi criterio actual sería mucho menos afirmativo. Pero la juventud no duda de nada: afirma o niega. ¡Dichosa juventud! (Groussac, 1897a: 262)

En *Los que pasaban* (1919) se muestra menos entusiasta con respecto al valor de sus ideas. Nuevamente en nota al pie, a propósito del texto sobre el *Dogma socialista*, escribe:

El fragmento, como allí se dice, es un capítulo de un estudio completo sobre Echeverría, escrito en Tucumán (Quebrada de Lules) en 1882, y que probablemente quedará inédito por parecerme menos interesante aún que el asunto –con serlo este tan poco. He vuelto a tocar al *Dogma de Mayo* en la misma revista (número 20, enero de 1898; interior de la cubierta), en términos que, abreviados, reproduzco en el texto, tanto más de mi grado cuanto que el único lugar en que están impresos es, como dije, la cubierta, que suele arrancarse para la encuadernación. (Groussac, 1972 [1919]: 53, nota 2)

A pesar de lo dicho, cinco años después, en 1924, Groussac incluirá el texto sobre el *Dogma* en el volumen *Crítica literaria*. En el prefacio incluso prometerá una segunda edición (nunca concretada) sobre autores argentinos, entre ellos nuevamente Echeverría (Groussac, 1985 [1924]: 94, nota 15).

## 1.1. El manuscrito

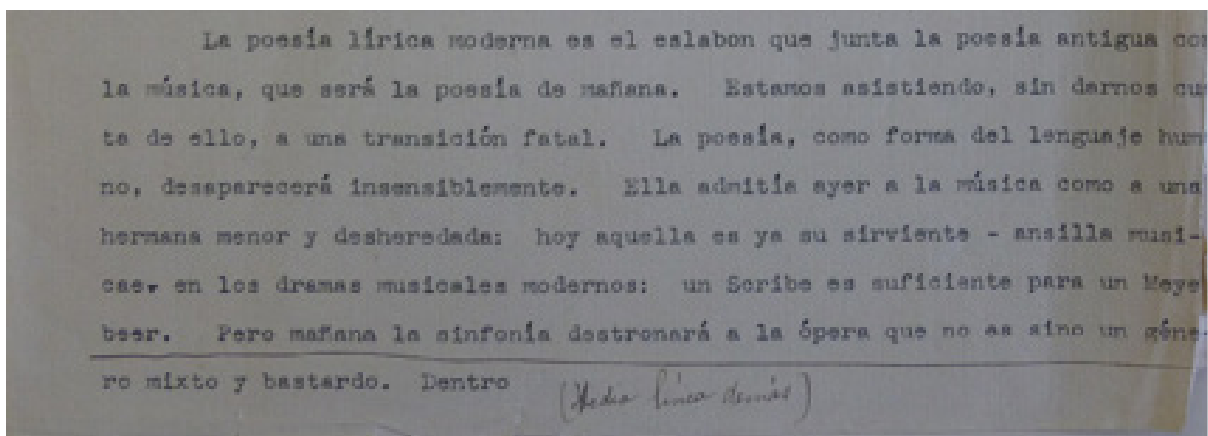
El cuaderno tiene tapa y contratapa rígidas, de color rojizo, sin inscripciones, muy desgastado, con la esquina inferior de la tapa rota, y mide 350 mm de altura por 240 mm de anchura.<sup>12</sup> En el lomo se observa tres líneas gofradas (en hueco) en la mitad, y dos en el extremo inferior; de las correspondientes al extremo superior solo se conservan restos. Posee una hoja de guarda al comienzo y al final, además de las que se encuentran pegadas en la tapa y en la

contratapa; en ningún caso hay inscripciones. Se conservan 172 hojas rayadas (de 37 renglones), foliadas en números arábigos en la esquina superior derecha de los rectos; a la foliación original se suma la del AGN (en tinta azul –excepto los ff. 171r-172r, con tinta negra– y con el sello de la institución); en nuestras referencias, utilizaremos la foliación del AGN. El tamaño de las hojas es de 349 mm de altura por 233 mm de anchura; tienen manchas de humedad, pero no afectan la legibilidad. El f. 67r presenta una rotura en la esquina inferior izquierda, por lo que hay una palabra irrecuperable. La escritura se encuentra en los rectos de las hojas; en algunos versos hay algunas notas documentales, anotaciones relacionadas con el tema que se está desarrollando en los rectos de los folios siguientes. Dado que las tachaduras no son abundantes, y que no afectan más allá de la página misma, es decir, no implican reelaboraciones o reestructuraciones mayores, y, asimismo, por las propias declaraciones de Groussac en 1897, es posible sostener que el manuscrito conservado pertenece a una fase muy avanzada del proceso de escritura; de la tres grandes etapas que distingue Almuth Grésillon (1994: 100) –la fase redaccional, la fase pre-redaccional y la fase de puesta a punto–, se ubica en la última.<sup>13</sup> Que el manuscrito sea una copia de un borrador anterior lo sugiere no solamente la relativamente poca cantidad de tachaduras, sino también la presencia de ciertos errores típicos del proceso de copia; por ejemplo, errores por adición (Blecua, 1983: 20) cuando se copia dos veces una misma porción textual: “vulgo admirador, admirador” (f. 26r).

A esto hay que sumar que se conserva un folio mecanografiado (de 215 mm de altura x 280 mm de anchura) correspondiente al capítulo IV, nunca publicado por el autor. La porción de texto mecanografiada coincide con la del folio 57r, del que incorpora todas las variantes, aunque no destaca las palabras subrayadas. Sin embargo, en el dactilograma se agrega al final a mano una raya y se anota con tinta entre paréntesis: “Media línea demás”; esa media línea es el último renglón del folio: “ro mixto y bastardo. Dentro”. Esto indicaría que Groussac, más allá de las declaraciones posteriores en *La Biblioteca* y en *Los que pasaban*, tuvo intenciones de

publicar el estudio de Echeverría completo, como se anunciaba desde las páginas del *Anuario Bibliográfico Argentino*, y es probable que la versión mecanografiada sea posterior al año 1897, si tenemos en cuenta que en *La Biblioteca* hablaba de una “obra manuscrita, terminada y encuadernada desde 1882”.

### (Detalle del folio mecanografiado)



El manuscrito, tal como se conserva, está estructurado de la siguiente manera: portada (f. 1r), dedicatoria (f. 2r), folio sin título a modo de introducción (f. 3r), “Proemio” (ff. 4r-11r), “Capítulo I. Primera juventud. Permanencia en Europa” (ff. 12r-21r), “Capítulo II. Primeros años en Buenos Aires. *Elvira*” (ff. 22r-33r), “Capítulo III. *Los consuelos*” (ff. 34r-49r), “Capítulo IV. Los críticos literarios del Plata en 1835” (ff. 50r-61r), “Capítulo V. *La cautiva*” (ff. 62r-81r), “Capítulo VI. Teorías literarias” (ff. 82r-97r), “Capítulo VII. *La insurrección del Sud. Avellaneda*” (ff. 98r-122r), “Capítulo X. *La guitarra*” (ff. 125r-139r), “Capítulo XI. *El ángel caído*” (ff. 140r-159r), “Conclusión” (ff. 160r-170r), folio con el título “Tabla de materias” (f. 171r), folio en blanco (f. 172r). Los folios 123r y 124r se encuentran sueltos y presentan roturas en los márgenes derechos; pertenecen al capítulo IX y se corresponden con el texto del artículo que Groussac publicó sobre la Asociación de Mayo y el *Dogma socialista*.

La numeración de todos los folios practicada por el AGN se agrega a la numeración original, que se inicia en el “Proemio” y finaliza con la última página de la “Conclusión”.<sup>14</sup> Al folio tres del

AGN (f. 3r) le corresponde el número 1 original de Groussac (f. G. 1r). Esta diferencia de tres se mantiene hasta el f. 56r, al que le corresponde el f. G-53. Luego se pasa a una coincidencia, ya que las dos numeraciones señalan 57. Eso revela que son 3 los folios perdidos del capítulo IV, los folios G-54, G-55 y G-56, lo cual, por lo demás, es materialmente evidente ya que al ser cortados se conservó un fragmento de ellos (en lo que sería el folio G. 55v se alcanza a leer “[...] del agua”). El f. 58 se encuentra suelto. Las numeraciones continúan coincidentes hasta el número 122, la última página del capítulo VII. Los ff. 123r y 124r corresponden a los folios G-157r y G-158r, correspondientes a las dos últimas páginas del capítulo IX. Luego, el capítulo X se inicia con f. 125r/G-161r, lo que evidencia que los capítulos VIII y IX ocupaban en total 38 folios, de los cuales se han perdido 36 (parecen haber sido arrancados, no se conserva ningún fragmento).

Carlos Páez de la Torre (h) (2005: 94 y 101, nota 6.) señala que mientras que la portada y la introducción son letra de Groussac, el resto es de amanuense. Un examen más detenido arroja como resultado una situación más compleja. Antes de entrar en detalles, nos parece importante señalar que no hay datos suficientes para determinar con precisión la cantidad de manos que intervienen en el manuscrito; en ocasiones, tipos diferentes de escritura podrían originarse en personas distintas o simplemente en *ductus*<sup>15</sup> distintos.

En primer lugar, habría que decir que la portada –y, agregamos, la dedicatoria– están escritas con letra caligráfica, muy cuidada, y que por tanto no admite una rápida adscripción a la autoría de Groussac.

(f. 1r)

1

# Estéban Echeverría

por

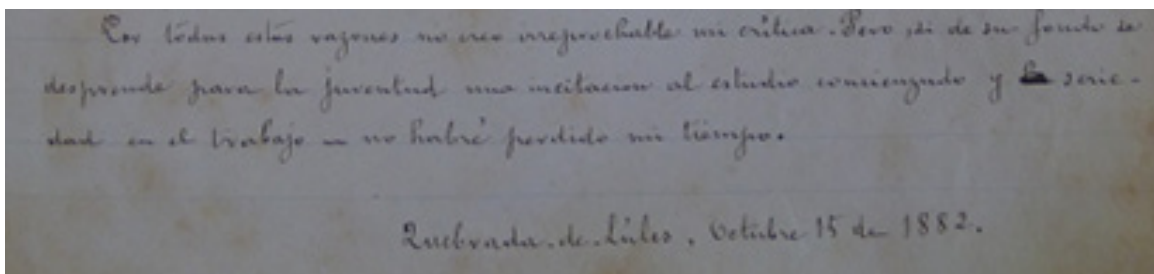
L. Groussac

Este volumen se encuentra  
en el No. 101

1882

La introducción, por el contrario, sí es claramente atribuible a Groussac. Se trata de una letra cuidada, de trazos verticales, que se diferencia con claridad de la copia del resto de los folios.

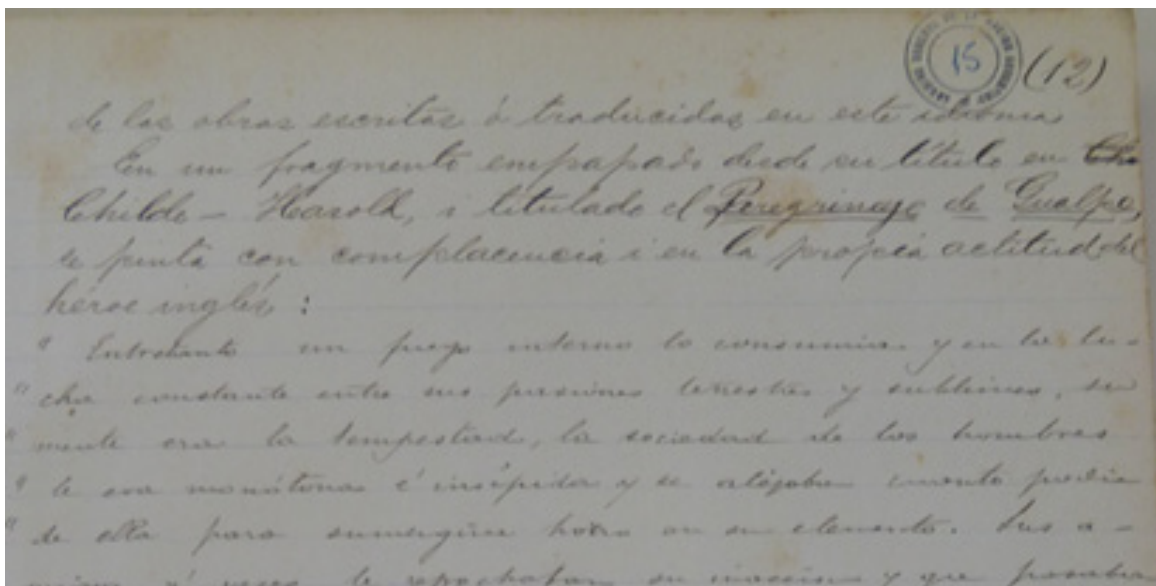
### (detalle del f. 3r)



Los folios restantes tampoco están escritos homogéneamente. Podría pensarse que en rigor no sería uno, sino dos los amanuenses. Desde el f. 4r., en el que comienza el “Proemio”, hasta el f. 15r, parte del capítulo 1, se trata de una letra diferente a la que cubre desde ese punto hasta el final. En el mencionado folio puede advertirse las diferencias: las dos son letras cursivas, pero presentan notorias diferencias: la primera es de dimensiones mayores, con formas redondeadas, y posee ciertos rasgos característicos, como ciertos trazos más gruesos, especialmente en el astil de la *t*, pero también en el de *l*, o ciertas formas curvas de algunas mayúsculas, como la de la *C* o la de la *G*; la segunda es de dimensiones menores, y evidencia un *ductus* acaso más rápido.

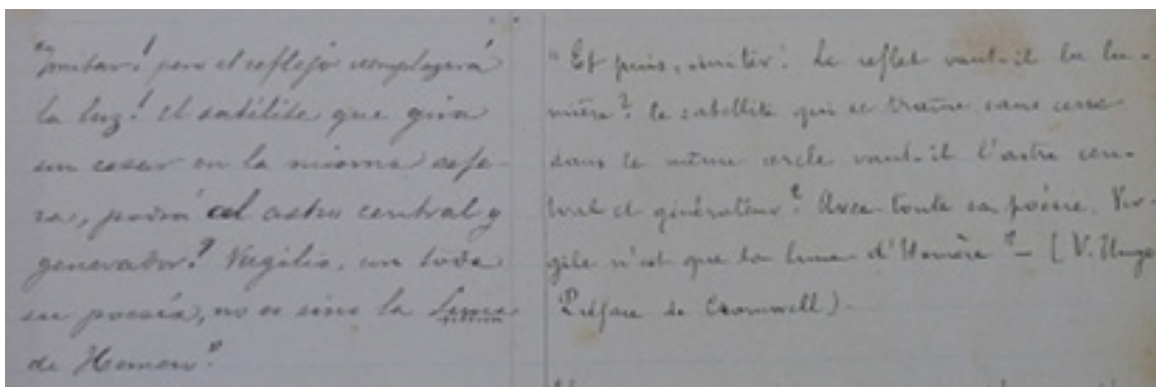
### (detalle del f. 15r)





En segundo lugar, más allá de la escritura base de la copia, es posible distinguir diferentes agregados, tachaduras, correcciones, etc. con diferentes *ductus* y diferentes materiales de escritura. La mayoría de ellas son atribuibles a Groussac. A veces completa un espacio en blanco que se ha dejado en el acto de la copia para completar luego; se trata, por ejemplo, de citas en otro idioma, especialmente, francés. Al respecto, el propio Groussac, tras declarar haber escrito el ensayo en el campo durante una convalecencia –nos detendremos en estas circunstancias en el capítulo 2–, agrega lo siguiente: “Las indicaciones bibliográficas y citas de autores han sido completadas y comprobadas después de ser devuelto a mis queridos libros”. A veces, introduce variantes de lectura.

### (detalle del f. 89r)

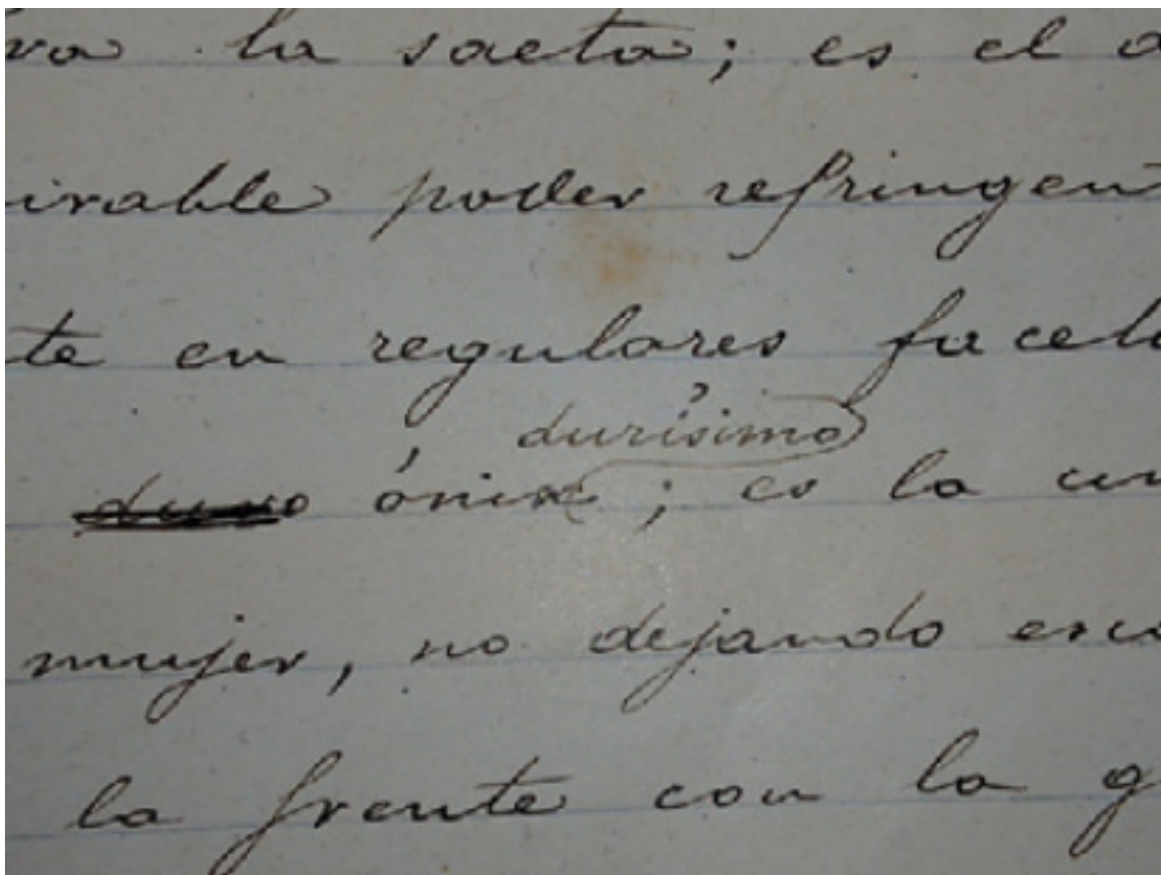


El tema de la escritura de las *variantes de lectura*<sup>16</sup> es complejo y arroja alguna luz sobre el proceso de textualización y copia. Hay muchas variantes que claramente están trazadas con tintas diferentes a la de la copia base. Fundamentalmente, se trata de una tinta negra y de trazo fino (con esta misma tinta en el f. 20r se introduce una anotación en el margen izquierdo, a mitad de página, que podemos considerar como *metaescrituraria*<sup>17</sup>: “¡ojo!”). Asimismo, hay variantes de lectura hechas con la misma tinta de la copia, cuya atribución a Groussac no siempre es segura (al menos materialmente; siempre existe la posibilidad de que un amanuense introduzca las correcciones dictadas por el autor). No es seguro tampoco que cada uno de estos materiales de escritura pertenezca a diferentes momentos o etapas de escritura. En este sentido, la totalidad del f. 60r está copiado con un trazo negro y fino, en principio el mismo con el que, en otros folios, se introdujeron variantes; al mismo tiempo, las variantes que se introducen en el f. 60r están hechas con la tinta que es la base para la copia de los otros folios. En definitiva, pareciera como si el uso de las dos tintas fuera más bien simultáneo en la escritura, por lo que no pueden establecerse correspondencias claras entre materiales y *campañas de escritura*<sup>18</sup>. La segunda evidencia es similar: las citas en francés que se completan en los ff. 89r y 90r son copiadas alternadamente en las dos tintas que venimos describiendo.

**(detalle del f. 14r)**

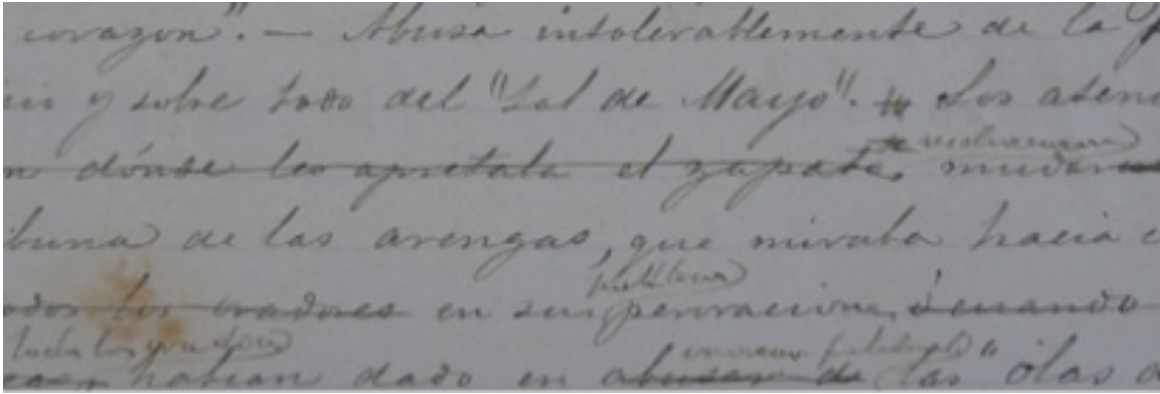
un divorcio i penitencia  
lo pueblo." - Es mu  
ecida fuera el motivo  
adre el consentimiento  
eta <sup>excepción</sup> ~~excepción~~ por el  
linimiento de un penitencia  
- ~~propos~~ que ha

(detalle del f. 60r)



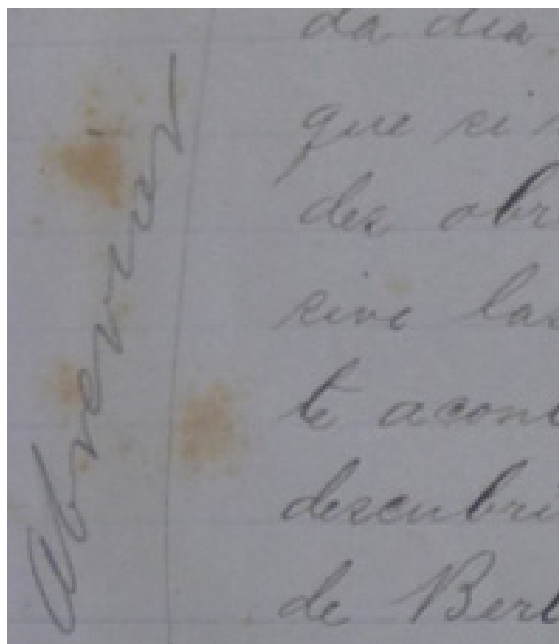
Por otra parte, cabe suponer que estas variantes fueron introducidas de forma temprana, muy próxima a la misma copia. Esto cabe suponerlo a partir de que algunas variantes introducidas ya están recogidas en los capítulos editados en *La Unión* y *El Diario*, publicados en febrero y marzo del año de 1883. Es posible distinguir otras variantes de lectura en el f. 124r, perteneciente al capítulo IX, que corresponden al artículo del *Dogma socialista*. Escritas en tinta, pero con un *ductus* diferente, en este caso sí hay razones para pensar que pertenecen a un tiempo posterior, presumiblemente cuando Groussac preparó la edición para *La Biblioteca*.

**(detalle del f. 124r)**

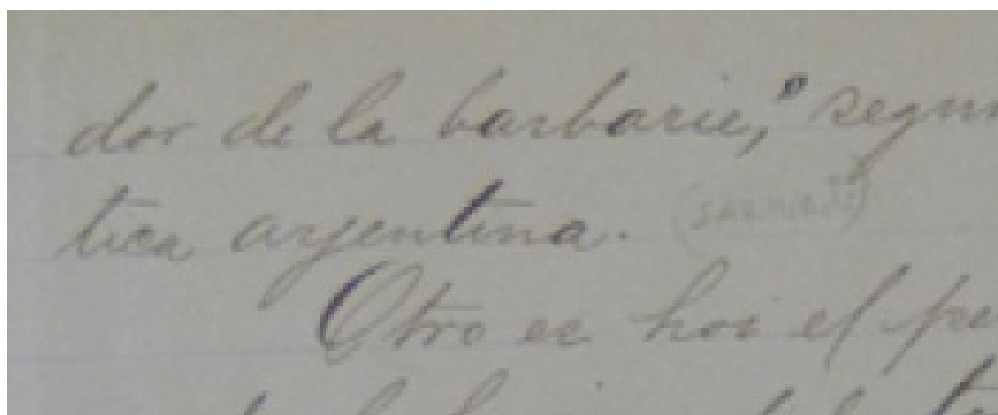


Cabe aún distinguir ciertos trazos en lápiz de grafito que introducen diferentes tipos de intervenciones. En los ff. 4r y 13r, se registran dos anotaciones metaescriturarias idénticas: en el margen izquierdo aparece “abreviar” que, con una línea vertical, se indica que se refiere a la totalidad de los folios. También en el f. 13r, se agrega con lápiz en el espacio interlineal la palabra “olas”, que había sido omitida en la copia de una cita de “La guitarra” de Echeverría. En el f. 38r se trazan con lápiz paréntesis que encierran una palabra (“que”) que debe eliminarse. En el f. 39r aparece una palabra que no hemos logrado descifrar por lo apurado del trazo y porque se encuentra tachada. En el f. 40r aparece un agregado, “siempre”. En el f. 57r hay una palabra subrayada. En los ff. 60r y 61r, dos tachaduras hechas con lápiz indican que debería omitirse el último párrafo del capítulo IV. En el f. 86 también hay una línea vertical en un margen. En los ff. 89r y 90r, se divide el espacio en dos columnas con dos líneas en lápiz. En el f. 160r se tacha una sílaba duplicada. Por último, aparece en lápiz y entre paréntesis “Sarmiento”, tras una cita que pertenece a Goyena, a quien Groussac solo se refiere como “un joven maestro de la crítica argentina” (f. 8r); en el caso de ser una atribución, el error se explicaría porque la frase citada utiliza términos sarmientinos; evidentemente, esta circunstancia arroja la sospecha de que esta anotación (y las restantes en lápiz) no pertenezcan a Groussac, sino a otra persona que oficiaría como corrector.

**(detalle del f. 4r)**



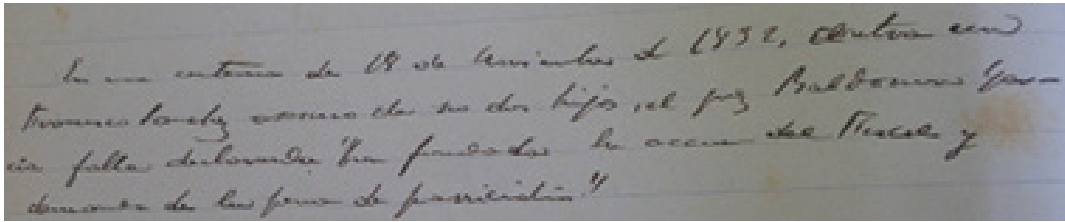
(detalle del f. 8r)



Por último, las anotaciones en los versos (f. 11v, f. 12v, f. 18v, f. 55v)<sup>19</sup> pertenecen a Groussac (un cotejo con otros manuscritos conservados en el AGN despejan cualquier duda), pero es una letra muy apurada, de trazos imprecisos, al punto de resultar ilegible en ocasiones. Se trata de información relacionada con el tema que se trata en la página enfrentada: una cita de la partida de nacimiento de Echeverría<sup>20</sup> (f. 11v), datos sobre el Colegio de Ciencias Morales, sobre Agüero y sus *Principios de ideología* (f. 12v), una referencia (inexacta) a la inexactitud de Gutiérrez; es así que en el f. 12r se

menciona el nacimiento de Echeverría, en el f. 13r. su paso por el colegio y en el f. 19r, la carencia cultural de los sudamericanos. Es curiosa la anotación del f. 55v: se trata de la noticia sobre Juan Francisco Sánchez, condenado en 1832 por haber cometido parricidio (la escritura del pasaje es poco clara, pero hemos podido descifrarla gracias a que *El lucero. Diario político, literario y mercantil*, núm. 920, del martes 20 de noviembre de 1832, recoge la sentencia); en el f. 56r, se lee la crítica que Groussac hace al desconocimiento de Echeverría de la lengua española que queda evidenciado en el uso de ciertos términos, por ejemplo, el de “morticida” por *mortífera*, “sin reparar –agrega Groussac– en tanta palabra de análoga formación, como parricida, etc., etc. que hacen que salte a los ojos el absurdo...”. Todas estas cuestiones se podrán apreciar con mayor claridad en la lectura del texto crítico.

**(detalle del f. 55v)**



## 1.2. Las versiones editadas

En el año 1883 Groussac publicó como folletín dos capítulos del ensayo. Entre el 10 y el 13 de febrero, apareció, sin firma, el capítulo dedicado a “La cautiva” en el diario *La Unión*, órgano del catolicismo, ubicado en las antípodas de la posición liberal sostenida por Groussac en el marco del debate suscitado por las reformas laicas en el Congreso Pedagógico de 1882,<sup>21</sup> y en el que se nucleaban sus amigos José Manuel Estrada y Pedro Goyena. Además de hablar sobre la guerra periodística entre *Sud América*, diario del cual era director, y *La Unión*, en *Los que pasaban* Groussac refiere explícitamente la circunstancia de la publicación del capítulo de “La cautiva”: “No solo nada había entonces que me separase de sus redactores, sino que les debía un ademán de cortesía por la gentileza con que acababan de anunciar, al reproducirlo en folletín, un capítulo –*La cautiva*– de mi siempre inédito Echeverría” (1972: 77, nota 2).<sup>22</sup> Por lo demás, como veremos, esos dos amigos son centrales para el estudio que Groussac hace de Echeverría. Además de estarle dedicado, Groussac cita y elogia a Goyena como crítico; en el caso de Estrada, es en diálogo con su obra *La política liberal bajo la tiranía de Rosas* (1873) que Groussac lee el *Dogma socialista*.

El texto de *La Unión* es un texto muy poco cuidado, caracterizado por la abundancia de erratas, groseras en algunos casos (v.g. *caberna* por *caverna*, *fórmula* por *fórmula*), por lo que es improbable que las variantes que presenta con respecto al manuscrito en el uso de la puntuación (uso del punto y aparte donde en el manuscrito hay punto y seguido, uso de los dos puntos en lugar de punto y coma) obedezcan a la revisión del autor. Lo más probable es que respondan a los descuidos en el pasaje a la letra impresa. En apoyo de esta idea,



existe un error de copia de sustitución por trivialización (Blecua, 1983: 29): en *La Unión* se lee “islote” donde Groussac había escrito, con mayor precisión, “isleta”. El encargado del armado del folletín parece haber tenido ante sus ojos este mismo manuscrito. Es posible sostener esto por varios motivos. Ante todo, porque en el manuscrito Groussac tacha “Capítulo V” y anota encima “Esteban Echeverría” (f. 62r), lo que convierte esos folios no en una parte de una obra mayor, sino en un texto autónomo. Asimismo, algunos errores del folletín obedecen a zonas poco claras del original; esto se observa especialmente a propósito de la palabra “susceptible” (f. 71r), que una lectura desatenta puede leer erróneamente como “inseptible”, tal como lo hicieron (aunque la opción elegida no tenga siquiera sentido) en el periódico. Por último, como se señaló, el folletín incorpora todos los agregados que con su letra hizo Groussac en el manuscrito, lo que prueba el carácter temprano de esas correcciones.

El otro capítulo que se publicó en el espacio del folletín es el correspondiente al análisis de “La guitarra”; apareció el 6 de marzo de ese mismo año en *El Diario*, una publicación “en sintonía con la modernización política y literaria” del momento (Roman, 2010: 26). A diferencia del anterior, este folletín posee un texto mucho más cuidado, sin erratas evidentes. Presenta relativamente pocas modificaciones en la puntuación (en el uso de la coma y en la presencia de puntos y aparte que no estaban en el manuscrito). No hay nada, por lo demás, que nos haga pensar que esta versión fue corregida por Groussac, por lo que en nuestra edición seguiremos la lectura del manuscrito, que parece haber recibido una revisión acabada por parte del autor, aunque para el caso de este capítulo dejaremos constancia de las variantes en el aparato crítico.

Cabe preguntarse –aunque a la postre falte evidencia para resolver la cuestión– si el artículo sobre la Asociación de Mayo y el *Dogma socialista* se corresponde enteramente con el capítulo XIX –y, por lo tanto, el VIII se encuentra perdido–, o si Groussac construyó un texto nuevo a partir de los dos capítulos del estudio sobre Echeverría. En *Los que pasaban*, Groussac (1972: 53, nota 2; cursivas nuestras) da elementos para inclinarse por la primera opción: “El fragmento [...] es *un* capítulo de un estudio completo sobre Echeverría, escrito en

Tucumán (Quebrada de Lules) en 1882". Sin embargo, podría desconfiarse de la exactitud de la referencia, que acaso fuera solamente una forma abreviada de indicar el origen. En este sentido, si consideramos la extensión del artículo y la cantidad de páginas faltantes, si ensayamos un promedio de líneas y caracteres por página en el manuscrito y las líneas y los caracteres que ocupa el artículo sobre *El Dogma*, tenderíamos a pensar que Groussac armó un único texto con los dos capítulos de su ensayo. Esta orientación cuantitativa es sugerente, pero choca con la cuestión de que no hay una evidente estructura bipartita a modo de huella de su presunto origen dividido. Dicho esto, es necesario agregar que el artículo presenta una estructura dividida en siete secciones, lo que no sucede en ninguno de los otros capítulos, y que esta subdivisión –en la que podría reconocerse una cierta arbitrariedad, como impuesta a una materia textual preexistente<sup>23</sup>– sería, entonces, producto de ese proceso de transformación cuyos rastros no se han conservado. Por lo demás, las dos páginas sueltas conservadas del capítulo XIX apenas si difieren de las publicadas en aspectos menores.

Entre la versión publicada en *La Biblioteca* y la de *Crítica literaria*, se pueden observar, además de una puntuación menos cargada, algunos agregados, supresiones, sustituciones léxicas que reflejaremos en nuestra edición y a los que nos referiremos en los siguientes capítulos. Como señalamos, en la Biblioteca del AGN se conserva un ejemplar de *Crítica literaria* con varias anotaciones, pero solo una en el capítulo dedicado a Esteban Echeverría (“dispersas fuerzas intelectuales” por “fuerzas dispersas”, Groussac, 1924: 280), amén de una línea vertical en el margen derecho (Groussac, 1924: 294), también en lápiz, que indicaremos en nuestra edición.

### 1.3. Criterios de edición

Para el establecimiento del texto de la presente edición crítico-genética,<sup>24</sup> hemos considerado el manuscrito conservado en la Colección Paul Groussac del AGN. Editamos el texto “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*” de acuerdo con la última versión, la incluida en *Crítica literaria* (1924), y

consignamos la corrección introducida en la edición conservada en la biblioteca del AGN, las variantes de la versión de *La Biblioteca* (1897, año II, t. IV) y las de los dos folios manuscritos conservados. Se han registrado en notas las variantes de *El Diario* (1883).<sup>25</sup>

Se ha modernizado la grafía y la acentuación, incluyendo las mayúsculas, excepto cuando estas revestían un uso expresivo (Tavani, 1988: 79). Como parte de esta actualización, se ha adaptado la escritura de la cita de títulos: “la *Cautiva*” se transformó en “*La cautiva*”, “los *Consuelos*”, en “*Los consuelos*”, es decir, hemos actualizado la ortografía siempre que el núcleo estuviera acompañado por el artículo (no hemos agregado el artículo en pasajes como el siguiente: “He leído por vez primera esos *Consuelos...*”); cualquier otra modificación, queda consignada en el aparato crítico.<sup>26</sup> Como resultado de la adopción de este criterio de modernización, no se da cuenta de las variantes ortográficas sobrescritas. Todas las palabras subrayadas en el manuscrito se destacan en cursiva.

Se ha respetado la puntuación del autor. En esto también seguimos a Giuseppe Tavani (1988: 79), quien en “Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos” (texto clave para las pautas adoptadas en la colección Archivos) argumenta que “la puntuación desempeña [...] una determinada función, interna al texto, o es elemento caracterizante del estilo del autor”.

En este sentido, hemos conservado el uso de la raya seguida del punto y seguido.<sup>27</sup> Téngase en cuenta que este signo tenía en ese momento otros valores que los que actualmente se reconocen. Si bien su uso no estaba por completo estandarizado y no era recogido por todas las gramáticas, ortografías o tratados de puntuación, sí es posible encontrar autores que lo normativizan. Lo hace, por ejemplo, Vicente Salvá en su *Gramática de la lengua castellana según se habla ahora*, que, si Groussac no consultó para la fecha de escritura de nuestro manuscrito, sí es seguro que lo conocerá en años

posteriores.<sup>28</sup> Así explica Salvá el uso de la raya o, en su terminología, del guion (que el autor distingue del “guion pequeño”):

El oficio más frecuente del guion es separar a los interlocutores de un diálogo, y evitar por este medio la repetición fastidiosa de *Fulano dijo* y *Zutano respondió* [...]. En otros casos indica el guion que todo lo que sigue pertenece a la materia de que vamos tratando, aunque de un modo accesorio. Varios ejemplos prácticos ocurren en la presente gramática, señaladamente en las páginas 17, 18, 152, 155, 228, 336 y aquí mismo. –Nos servimos del guion pequeño... (Salvá, 1847: 375-376)

Otra fuente que hemos podido rastrear que registra esta peculiar posición de la raya es una menos importante y de muchísima menor circulación, pero cuya referencia es pertinente porque da cuenta de un uso extendido. Se trata del *Tratado de puntuación arreglado y dedicado a los alumnos de la Confederación Argentina*, que escribió el doctor Francisco Suárez (Corrientes, Imprenta de “La Opinión”, 1859). Allí aparece una caracterización diferente:

En muchas novelas modernas y en varios artículos de periódicos el guion no indica una narración dramatizada; está unido a la coma, al punto y coma, para darles, se dice, más fuerza y estimular la atención del lector. No me parece una perfección semejante novedad, a menos que este signo se emplee, como acontece frecuentemente con los puntos de reticencia, para invitar al lector a pensar por el autor. (Suárez, 1859: 118)

No queda claro que Groussac lo haya usado con estos sentidos,<sup>29</sup> pero hay evidencia de que no era una mera marca arbitraria. Por lo demás, y aunque el nuestro sea un manuscrito moderno, sería posible sostener, como lo hace Jean Roudil (1982: 9) a propósito de los medievales, que los signos de puntuación no entregan su secreto (“ne livrent leur secret ordonnateur”) sino en su ambiente natural, el manuscrito, donde adquieren su razón de ser.<sup>30</sup>

Por otra parte, no se han agregado las rayas de cierre en los incisos que terminan con punto, así como no se han repuesto los signos de interrogación o admiración de apertura en los casos en los que no

existen. Asimismo, hemos conservado aquellas comas entre sujeto y verbo que hoy se consideran incorrectas (en las gramáticas de la época, en cambio, pueden encontrarse recomendaciones que apuntaban a colocar ese signo de puntuación de acuerdo con la pausa prosódica y no de acuerdo con la estructura sintáctica de la frase; por ejemplo, Salvá: 1847: 371). Creemos que estas decisiones no provocan incomodidad en la lectura.

Asimismo, hemos respetado la cantidad variable de puntos suspensivos que aparecen en el manuscrito, en la medida que en ocasiones esa cantidad parece cobrar un sentido expresivo. No hemos agregado paréntesis ni corchetes cuando corresponden a la supresión de una palabra o fragmento en una cita textual, pero hemos aclarado tal circunstancia en nota al pie. Además de utilizarse los puntos suspensivos al final de las citas, Groussac utiliza la abreviatura “etc.”, acaso no exenta de ironía; se han mantenido esos usos particulares.

En muy pocos casos fue necesario reponer algún signo de puntuación. Por ejemplo, en ocasiones falta la coma antes de “etc.”, o el punto final en las notas al pie. Dejamos constancia en el aparato crítico de cualquier enmienda que responda a la problemática de un lugar específico del manuscrito.

En nuestra edición, respetamos los errores nacidos de la inclusión de citas; en notas al pie se advertirá de las anomalías y se tratará de explicar el motivo de las faltas. En este sentido, Elisa Ruiz (1989: 5) argumenta que estos tipos de errores “reflejan la personalidad y los conocimientos del propio autor”. Pero existe aún otra razón para adoptar este criterio y que comporta una consideración de tipo genético de primer orden. Y es que las variantes no son meramente ortográficas, sino que en ocasiones Groussac altera considerablemente las citas textuales, no solo al cambiar el orden, o al agregar o modificar un elemento, sino, por ejemplo, inventando una palabra. Así, en el capítulo VII, Groussac escribe lo siguiente sobre Echeverría, paradójicamente para reprocharle sus inexactitudes:

... parece ignorar que la cordillera corre al Oeste de la República, que de Tucumán a Metán no se la puede perder de vista, y que en todo caso el sol naciente no puede superar “las cumbres de los cerros occidentales”. No se ha tomado siquiera el trabajo de preguntar cuántos eran los hijos de Avellaneda... (f. 121r)

Ese verso, “las cumbres de los cerros occidentales”, no existe en el poema *Avellaneda*. Lo que se puede leer en las *Obras completas* es: “... los fusiles / En pabellón relumbran / A los rayos del sol que ya supera / Las cumbres de los cerros y los bosques, / Y la rojiza y federal bandera / Sobre su asta de pie, como señora / con sus primeras luces se colora”. A la luz de este hecho, cobra un relieve diferente esta otra declaración de Groussac: “Todas las citas son transcripciones fieles de la edición de Gutiérrez: no alteraré nunca la ortografía ni la puntuación” (f. 23r).

Respecto a la presencia de diferentes tipos de errores, hemos adoptado soluciones diferentes. Así, enmendamos problemas de concordancia nominal y verbal (dejando constancia de la modificación en el aparato crítico), pero preferimos conservar la lección (agregando en este caso la abreviatura latina *sic* entre corchetes) cuando una construcción pareciera explicarse por razones menos atribuibles al descuido y más a motivos específicos, como la de ser un calco del francés.<sup>31</sup>

En la edición, se ha consignado la foliación del AGN. Las anotaciones de los lados rectos se incluyen en notas al pie (en estos casos, las llamadas están acompañadas con un asterisco). A pie de página se incluyen otros dos tipos de notas. Unas pertenecen a Groussac y siempre llevan una numeración añadida entre paréntesis. Las otras, filológicas, registran las variantes, tachaduras, etc.<sup>32</sup> Si bien hemos adoptado la abreviatura *Ms.* para referirnos al manuscrito, no la explicitamos en cada nota con el fin de no multiplicar innecesariamente la información; por tanto, a falta de signo aclaratorio, deberá entenderse que la nota se refiere al manuscrito.

Se ha utilizado el siguiente código:

–Tachado (~~tachado~~): texto tachado en el manuscrito.

–Escritura interlineal en cuerpo inferior (*exponente*): sin mayores indicaciones, texto agregado en una relectura, independientemente de su ubicación (en el interlineado, en los márgenes o superpuesto).

–Raya entre corchetes [-]: texto tachado e ilegible. Se busca representar tentativamente la cantidad de grafemas suprimidos.

–Puntos entre corchetes [.....]: texto ilegible por tratarse de una escritura muy apresurada (se trata de las anotaciones en los versos y de la rotura del f. 67r). Se busca representar tentativamente la cantidad de grafemas ilegibles.

–Escritura entre corchetes en redonda [agregado]: agregados del editor al texto para subsanar la agramaticalidad de la frase.

–Escritura entre corchetes en bastardilla: comentarios del editor en notas al pie.

Se han utilizado las siguientes abreviaturas:

- AGN: Archivo General de la Nación
  - *CL*: “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*”, publicado en *Crítica Literaria* (1924)
  - *ED*: “La guitarra”, publicado en *El Diario* (1883)
  - *Ms.*: manuscrito *Esteban Echeverría* conservado en el AGN [Fechado en 1882]
  - *LB*: “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*”, publicado en *La Biblioteca*
  - *LU*: “La cautiva”, aparecido en *La Unión* (1883)
  - *MH*: *Memoria histórica y descriptiva de la provincia de Tucumán* (1882)
  - *OC*: *Obras completas de D. Esteban Echeverría* (1870-1874)
  - f.: folio
  - ff.: folios
  - r. recto
  - v. vuelto
-

<sup>11</sup> En *Paul Groussac en el Archivo General de la Nación* (1998), León Benarós señalaba que el libro sobre Esteban Echeverría –que Groussac había expresado tener listo y encuadernado– no había sido incorporado al archivo. Se trataría de un error, dado que en el AGN se nos ha informado que el fondo no recibió nuevas donaciones desde que se conformara en 1973.

<sup>12</sup> Carlos Páez de la Torre (h) (2005: 94) lo describe como “un cuaderno del formato de los libros de comercio, con lomo de cuero”.

<sup>13</sup> Pierre-Marc de Biasi (2007b) la denomina “fase pre-editorial” (“*phase pré-éditoriale*”).

<sup>14</sup> Esto hace pensar que la portada, la dedicatoria y la hoja sin título a modo de introducción fueron agregadas con posterioridad, lo cual condice con el hecho de presentar otro tipo de letra (sobre los diferentes *ductus* y la posibilidad de la existencia de un copista, se tratará más abajo). Por otra parte, el último folio numerado originalmente lleva el número 206.

<sup>15</sup> Grésillon (2005: 291) define *ductus* como el “trayecto de la mano que conduce el trazado; impulso personal dado al trazo de las letras, que varía según el estado físico y psíquico del *scriptor*”.

<sup>16</sup> Grésillon (2005: 296) define la *variante de lectura* de la siguiente manera: “Reescritura que se produce tras una interrupción del gesto escriturario, por lo general después de una relectura; se sitúa en interlineado en los márgenes”. Se diferencia de la *variante de escritura*: “Reescritura introducida al correr de la pluma, inmediatamente; se la puede identificar a través de un criterio de posición: aparece directamente a continuación del segmento tachado, en la misma línea”.

<sup>17</sup> Grésillon (2005: 294) define *metaescriturario* en estos términos: “se aplica a todo signo escrito cuyo contenido se refiere al acto de escritura, a las condiciones de producción, a la enunciación en curso”.

<sup>18</sup> Para Grésillon (2005: 289), *campaña de escritura* se define como una “operación de escritura que corresponde a cierta unidad de tiempo y de coherencia escritural; tras una interrupción más o menos larga puede empezar una nueva campaña de escritura, que suele implicar reescritura”.

<sup>19</sup> Asimismo, como ya indicamos, en los restos de lo que sería el folio G. 55v de acuerdo con la numeración de Groussac, se alcanza a leer “[...] del agua”.

<sup>20</sup> Groussac cita el libro de bautismos y anota que el nombre de la madre de Echeverría no era Martina Espinosa, como afirmaba Juan María Gutiérrez, sino Máxima Espinosa. Pero Groussac lee mal: hemos observado el libro de bautismo y hay en la misma página otras erres que se asemejan a equis (en el mismo apellido del padre, Echeverría, sin ir más lejos). El documento puede consultarse en la parroquia N°1 Inmaculada Concepción (la referencia corresponde al folio 59 v del libro 6).

<sup>21</sup> Véase Bruno (2005: 33; 2011: 115) y Fernández Bravo (2010: 405).

<sup>22</sup> En ese mismo año, Groussac publicará en *La Unión* (26 de enero de 1883, página I, columnas 4-5) un artículo a propósito del ensayo de Avellaneda sobre Fray Mamerto



Esquiú. Sobre esto, escribió: “Séame permitido recordar que dicho ensayo fue ocasión de la única vez que, en mi pecaminosa vida, colaboré en el diario católico *La Unión*, redactado por los ‘ases’ clericales del año 80” (1972: 190, nota 1).

23 Esto es así en la medida en que ciertas subdivisiones no parecieran responder a un criterio claro. No hay una correlación entre elementos analizados y secciones; así, la crítica a una palabra simbólica puede aparecer articulada en más de una sección. Por otro lado, también cabe notar que Groussac unifica la tercera, cuarta y quinta palabras simbólicas (Fraternidad, Igualdad y Libertad, respectivamente), y se refiere a la “famosa trinidad” simplemente como la “cuarta palabra simbólica” (Groussac, 1985: 284, 293).

24 Calificamos a nuestra edición de *crítico-genética*, dado que nuestra intención es doble: por un lado, dar a leer un *texto*, y, al mismo tiempo, *pre-textos* (Lois, 2001: 5). También cabría incluir nuestra propuesta dentro de lo que Pierre Marc de Biasi llama “éditions textuelles d’inspiration génétique”, tipo de ediciones cuyo valor el autor rescata, dado que entiende que han contribuido al menos tanto como las ediciones propiamente genéticas a difundir los resultados de la investigación de manuscritos y a renovar la interpretación de los textos a la luz de su génesis (De Biasi, 2007a: ¶12).

25 No consideramos el adelanto publicado en *La Unión* por la profusa cantidad de erratas evidentes; es un texto poco fiable.

26 Los títulos de cada capítulo no están subrayados en el *Ms*. Hemos enmendado esta particularidad sin aclararlo en cada caso.

27 Adoptamos el criterio de colocar un espacio entre el punto y la raya, y de unir la raya a la oración que comienza. Así lo hace también la edición al cuidado de Gastón Sebastián M. Gallo (con prólogo de Beatriz Colombi) de *El viaje intelectual* (Simurg, 2005).

28 Así lo evidencia el hecho de que la décima edición de la gramática, del año 1883, sea uno de sus libros puestos en venta con motivo de ausentarse del país (Groussac, 1893b: 70).

29 Más atrás en el tiempo, en el *Manual de escribientes* (datado hacia 1552 por sus editores María Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente) Antonio de Torquemada proponía un sistema en el que el uso de una raya seguida del punto podía significar una separación mayor que la que el autor proponía para un punto seguido de una barra (véase Mediavilla, 2002: 13 y 53).

30 En el f. 124 se encuentra una raya tachada, pero se deja otra sin tachar, lo que evidencia que Groussac no lo consideraba un mero trazo arbitrario. (Por otra parte, la raya tachada en el manuscrito no se suprime en la versión de *La Biblioteca*; en la versión de *Crítica literaria* se eliminan todas las rayas. Si estos últimos cambios obedecieron a la exclusiva decisión del autor, es imposible afirmarlo.)

31 Los ejemplos mencionados son algunos de los que plantean menos dudas acerca del criterio de edición a adoptar. En otros contextos, la decisión finalmente tomada no está libre de debate.

32 En esas notas, hemos hecho aclaraciones y comentarios que cobran todo su sentido a la luz de este estudio preliminar; por ejemplo, cuando anotamos que tal o cual variante o

tachadura está trazada con el tipo de tinta negra que hemos descrito más arriba.

Cabe en este punto hacer una observación sobre un tipo de anotaciones que reviste un mayor grado de subjetividad: siempre que nos ha parecido que las variantes observadas fueron trazadas con un *ductus* particularmente similar o igual al de la letra de la copia, lo consignamos, siempre con la aclaración de que se trata de un fenómeno observable en apariencia y no con certeza.

Por último, valga la redundancia al aclarar que, respecto a la anotación de variantes de puntuación entre diferentes testimonios, por lo general hemos preferido transcribir los pasajes con variantes antes que describir el cambio –excepto cuando se impone hacer un comentario específico–.

## CAPÍTULO 2. Paul Groussac: la primera lectura integral de Esteban Echeverría

### 2.1. El lugar de Echeverría hacia los años del manuscrito

*Quien recorre sus desahogos íntimos y sus confidencias epistolares [...], lo ve contradecirse, ondular, metamorfosear como una ola o como una nube. Si tuviéramos que definirle en una sola palabra, diríamos que es “una inquietud”, la inquietud del alma argentina en su tiempo sin leyes y sin cultura. Por eso el juicio de sus contemporáneos y sucesores lo ha glorificado, aunque pudiera a veces no admirarlo. Se ve que en Echeverría el profeta es más grande que el artista; el ciudadano, más grande que el escritor*

Rojas (1960, t. 5: 236)

#### 2.1.1. Juan María Gutiérrez y las Obras Completas

Antes de considerar la propia de Paul Groussac, conviene considerar algunas de las construcciones críticas que de la figura y la obra de Echeverría se hicieron hacia los años de escritura del manuscrito (1882), de modo de poder advertir de mejor manera las constantes, las variaciones y las singularidades.

Ante todo, cabe señalar –con Cristina Iglesia (2014: 382-383)– que la vida y la obra de Esteban Echeverría no habrían ingresado a la historia de la literatura argentina como las del “primer escritor y pensador de la nación” a no ser por la intervención de Juan María Gutiérrez, y que, por ese motivo, es lícito considerar a ambos como los cofundadores de la literatura nacional. Con los textos críticos que comenzó a publicar ya en la década de 1830,<sup>33</sup> y con la publicación de las *Obras completas* entre 1870 y 1874 en la Imprenta y Librería de Mayo de Carlos Casavalle,<sup>34</sup> Gutiérrez fue el encargado de fijar los primeros tópicos sobre Echeverría, que Soledad Quereilhac (2006: 121) sintetiza en tres: la dificultad para evaluar en conjunto su obra, dado que mezclaría “el oro de buena ley con materias humildes” (Gutiérrez, 1874b: xlv); la construcción de su imagen como la de un

patriota romántico y sufrido; y la instauración de “La cautiva” como su obra fundamental, especialmente meritoria por introducir en la literatura argentina su paisaje propio, nacional.

Patricio Fontana ha analizado la forma en que con la publicación de las *Obras completas* –que pretenden ser, según el editor, un “verdadero monumento” (Gutiérrez, 1870: vii)– y, especialmente, con la inclusión en el último tomo de las “Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría” (1874), Gutiérrez construyó una cierta figura de Echeverría como autor. Así, la biografía del poeta resulta ser más que una mera puesta en relación entre vida y obra: es un intento por “imponerle a la totalidad de esa obra un sentido homogéneo” (Fontana, 2011: 181). Ese protocolo de lectura se encarna en la idea de *poeta patriota*, de alguien que “jamás aplicó su talento a otros objetos que a la patria americana y a la libertad” (Gutiérrez, 1874a: xcvi), afirmación que el crítico defenderá incluso al precio de uno que otro “malabar crítico” (Fontana, 2011: 182), al señalar, por ejemplo, que las poesías personales de *Los consuelos* no harían sino reflejar la situación del país.

Por lo demás, es esa operación crítica fundamental la que hace que Gutiérrez parezca más interesado en demostrar que han existido personas que se interesaron por la obra de Echeverría que por demostrar que esas personas han hablado bien (Fontana, 2011: 183). De ahí su afirmación: “Echeverría, como Homero, ha dormitado frecuentemente en sus poemas extensos, y entre los ocho mil versos que contiene *El ángel caído*, por ejemplo, es conveniente, a nuestro juicio, pasar por alto una gran parte” (Gutiérrez, 1874a: xlv-xlv; citado por Fontana, 2011: 183); de ahí también la inclusión del juicio crítico de José María Torres Caicedo, de 1863, en el que califica a *Elvira* como un “engendro fatídico de una imaginación extraviada por los modelos más extravagantes del romanticismo en ciernes, [...] una obra monstruosa, indigna de un poeta mediocre (Torres Caicedo, 1874: lxxvii; citado por Fontana, 2011: 183).

### 2.1.2. Tópicos echeverrianos: constantes con variaciones

Los tópicos sobre la vida y la obra de Echeverría, inaugurados por Gutiérrez, fueron presentando algunas variaciones, ya sea porque se los afirmó con una intensidad inédita o porque algunos de sus elementos se desplazaron.

En primer lugar, si, como sostiene Fontana (2011: 183-184), a Gutiérrez le interesaba construir a Echeverría no tanto como un buen poeta sino como “alguien que dio los pasos necesarios y fundacionales para que la literatura ganara cierta entidad y contornos definidos”, no por eso señalaba el origen entero de la literatura argentina en su figura. En otros términos: si, a pesar de colocar a su amigo en un lugar central de la literatura argentina,<sup>35</sup> Gutiérrez no dejaba por eso de ubicar a los poetas de la revolución en los orígenes de la literatura nacional (sobre todo, en “Literatura de Mayo”), con el tiempo la figura de Echeverría se convertiría un comienzo casi absoluto. Lo expresó con inmejorable claridad Calixto Oyuela en 1885:

Echeverría señala, sin duda alguna, el punto de partida de nuestra literatura nacional. Los cantores de la independencia, si bien acompañaron con sus himnos los triunfos de nuestros ejércitos, y fueron, en tal concepto, argentinos, desconocieron por completo las condiciones que al arte imponen la naturaleza corpórea y las modificaciones que las razas experimentan al derramarse por diferentes regiones. (Oyuela, 1889: 3)

La cita es reveladora, asimismo, porque tal afirmación sería más esperable del receptor de la carta donde se encuentra, es decir, de Rafael Obligado –amigo y contrincante estético de Oyuela–, quien con mucho más énfasis bregó para construir una imagen de Echeverría como aquel que completó la obra de la emancipación. Para esto, publicó en 1876, en *La Ondina del Plata*,<sup>36</sup> un artículo titulado “Independencia literaria”, y, en 1881, su célebre composición “Echeverría”.<sup>37</sup> Para 1894, Martín García Mérou no haría más que continuar tal noción en su *Ensayo sobre Echeverría*, al decir de

Echeverría que es “el más popular de nuestros poetas y el que puede ser considerado como el verdadero fundador de la literatura nacional” (García Mérou, 1894: 249).

En segundo lugar, si bien el papel de iniciador de Echeverría seguiría estando cifrado durante todo el siglo XIX en los versos fundadores del “desierto” argentino, a partir de la publicación de “El matadero” –primero en *La Revista del Río de la Plata* (1871) y luego en las *Obras completas* (1874)– el creciente lugar central del relato desplazaría algunos de los argumentos con que por entonces se valoraba a “La cautiva”, que por supuesto seguiría ocupando el sitio de privilegio.

Para empezar, recuérdese que para quien las recuperó del olvido, las páginas de “El matadero” no serían sino un “boceto” –según lo probaría “la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas” (Gutiérrez, 1874d: 210)– y su valor residiría no tanto en sus virtudes estéticas como en las pedagógicas, dada su inmejorable contribución “al estudio de la sociedad” (Gutiérrez, 1974d: 209). Sería Luis B. Tamini, en el marco de la polémica acerca del naturalismo, el encargado de desmontar esta lectura testimonial de “El Matadero” al postular a Echeverría como precursor de la estética naturalista en Argentina;<sup>38</sup> de esta manera, “propone la primera lectura realista del texto y transforma el debate entre clásicos y románticos de fines de la década en una discusión entre románticos y naturalistas”, afirma Alejandra Laera (2004: 159-160).<sup>39</sup> Desde entonces, esta interpretación se convertirá, a su vez, en un tópico; la volveremos a encontrar, por ejemplo, en García Mérou, cuando escriba que las páginas del texto de Echeverría son de un “franco naturalismo” comparables a las de Zola o Flaubert (1894: 163).

Sin embargo, lo que interesa señalar es de qué manera los juicios críticos sobre el relato influyeron en los dedicados al poema. Si bien “La cautiva” siempre había sido leída como poseedora de una verdad –estética, identitaria, es decir, romántica–, a la luz de “El matadero” esa verdad será pensada como una verdad naturalista. Si Gutiérrez sostenía que cualquier persona que leyera el poema experimentaría las impresiones de estar ella misma en ese escenario

(Gutiérrez, 1974b: xliii), eso no se debía a su realismo –sea “desnudo” como el de “El matadero”, o “intencional”, como el que afeaba la “La guitarra” (Gutiérrez, 1874b: xlv)–, sino a su “idealismo”, dado que “el poeta copia la realidad de la naturaleza, levantándola a las condiciones de lo bello”, es decir, haciendo que resulten “más bellas y perfectas que la realidad misma” (Gutiérrez, 1874a: li-lii). Por el contrario, algunos críticos posteriores señalarían que los aciertos de “La cautiva” también obedecían a una cierta estética realista o naturalista. Quien lo expresó de forma más categórica fue Luis Berisso, al escribir que “La cautiva” “tiene la melancolía de la *quena* y todo el realismo viviente de un capítulo de Zolá” (Berisso, 1898: 54).

### 2.1.3. *En busca de lectores*

Además de construir una cierta figura de autor, con la publicación de las obras completas Gutiérrez intentó poner en circulación la obra de su amigo. En un artículo aparecido en la *Revista Argentina*, e incluido en los juicios críticos del tomo V, Goyena lo diría con términos casi sarmientinos: “¡La sombra de Echeverría se levanta! ¡Es la sombra de un pensador, es la sombra de un poeta! Un noble amigo la guía y la introduce solemnemente en la región de los vivos” (Goyena, 1917: 219). Sin embargo, la empresa editorial de Gutiérrez y Casavalle no resultó satisfactoria.<sup>40</sup> Así lo evidencia un comentario de Bartolomé Mitre –también incluido en el tomo V– que se lamentaba del destino del “tesoro nacional” que eran las obras de Echeverría: “... impresas con todo lujo, tiradas a solo mil ejemplares, no han encontrado colocación entre sus compatriotas. El editor gasta treinta mil pesos en cada volumen, y ni la mitad siquiera de la edición ha tenido expendio (Mitre, 1874: lxxiii). En suma, Gutiérrez, hacedor de exitosas operaciones críticas, no había logrado crear un público interesado en las obras del poeta (Fontana, 2011: 186-187).<sup>41</sup>

Por cierto, tampoco Groussac se mostró muy atraído. Según lo apuntó en la primera frase del manuscrito, las obras de Echeverría estaban lejos de ser su primera opción. Solo la imposibilidad de

encarar obras más esforzadas o la falta de obras más atrayentes lo habrían conducido a ese “tesoro nacional”:

Las páginas siguientes han sido escritas en el campo, durante una convalecencia que me impedía todo trabajo que requiriese mayor contención de espíritu. —A falta de novelas, leí a Echeverría durante esas horas del mediodía tropical en que todo paseo es imposible. (f. 3r)

Por otra parte, para la escritura —producto de tal lectura— también parece haber sido necesaria cierta disconformidad entre las expectativas y las circunstancias: “La eterna poesía me rodeaba: encontrábame en primavera, en uno de los más bellos sitios del mundo, al lado de mi corta familia alegre y joven... Nunca tuve ocasión mejor para ser poeta ¡y he escrito un libro de crítica!” (f. 3r).

Tras la publicación de las *Obras completas*, la siguiente edición de los textos de Echeverría fue una antología, la que Rafael Obligado preparó para la Biblioteca Económica de Autores Argentinos (1885-1886, editada por Pedro Irume) en 1885, y que, según el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* (1886: 253), vino a poner “al alcance de todo el mundo la lectura de las obras del distinguido cantor de *La cautiva*, poco popularizadas a causa de lo costoso de la edición que de ellas existía”. Amén de la justificación que ensaya Obligado acerca de la pertinencia de la edición popular de las obras de Echeverría apelando a un espíritu nacional que desfallecería frente al materialismo y el cosmopolitismo (en Echeverría, 1885: 6), si una empresa como la de Irume se vuelve entonces fugazmente posible es por la constitución de un mercado de bienes simbólico incipiente.<sup>42</sup>

La antología de Obligado e Irume es interesante por más de un aspecto. En ella se repiten algunos de los tópicos señalados, como el carácter emancipatorio del pensamiento de Echeverría —que lo asemejaría a San Martín o Rivadavia (en Echeverría, 1885: 12-13)— y el carácter naturalista de “El matadero”, a partir del cual se reevalúa “La cautiva”:



Datan igualmente de entonces varios artículos sueltos, entre los cuales se distinguen *La apología del matambre* y *El matadero*. Los actuales partidarios de Mr. Zolá no hallarían nada que reprochar en las páginas de *El matadero*, cuya pintura *naturalista* demuestra el profundo talento de observación de su autor, de que ya había dado pruebas en *La cautiva*. (en Echeverría, 1885: 12)

Sin embargo, el elemento que acaso haga más digna de mención a esta primera antología es que ella prioriza los dos textos que las innumerables ediciones antológicas del siglo XX privilegiarán: “*La cautiva*” y “*El matadero*”. En efecto, son esas las dos obras que encabezan respectivamente las secciones “*Poesía*” y “*Prosa*”, y que, además, se publican íntegras, frente al carácter fragmentario con el que se incluyen las demás, a excepción de las composiciones breves. Aunque, en rigor, “*El matadero*” no aparece publicado sin modificaciones, dado que Obligado –tal como previene y justifica en el prólogo– no se guardó de realizar ciertos *retoques*, en el caso que nos interesa eliminando ciertos pasajes, y, de esta manera, yendo más allá de Gutiérrez, quien había preferido no suprimir “*frases y palabras verdaderamente soeces*” que dan color al relato (en Echeverría, 1874: 213-214, nota 1).<sup>43</sup>

A continuación, analizaremos el lugar que el manuscrito ocupa entre las lecturas que se hicieron de Echeverría, por lo que será imprescindible tener en cuenta los tópicos de los que dimos cuenta en las páginas anteriores. Con respecto a “*La cautiva*” –y si bien su mirada no está exenta de rasgos propios–, veremos que es allí donde Groussac se muestra más claramente deudor del saber crítico del momento. De la misma manera, será necesario tener en cuenta la ausencia (al menos en las páginas conservadas del manuscrito) de cualquier referencia a “*El matadero*”, sobre todo cuando el hilo de su argumentación haría esperable una mención a ese texto que muy tempranamente comenzó a volverse insoslayable para la crítica echeverriana.

## 2.2. El lugar del manuscrito en la crítica sobre Echeverría

Gutiérrez, que no escribió un largo ensayo sobre Echeverría,<sup>44</sup> afirmó en las “Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría”:

Hoy que estas producciones se entregan al público casi en su totalidad, queda su biógrafo descargado de la difícil tarea de historiar los medios y fines del pensamiento de Echeverría dentro de las esferas de la política y del arte. Esta es labor ajena y venidera. Ponemos en manos de quienes hayan de desempeñarla los antecedentes indispensables para proceder con entero conocimiento de causa. (1874a: iii-iv)

El *Ensayo sobre Echeverría* (1894), de Martín García Mérou, pasaba por ser el primero en tomar la posta.<sup>45</sup> Si bien muchos hombres de letras (Pedro Goyena, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Rafael Obligado, José Manuel Estrada, entre los principales) se expresaron sobre el poeta romántico, lo hicieron de forma breve y más o menos circunstancial.<sup>46</sup> García Mérou, en cambio, en su intento de retomar el esfuerzo historiográfico de Juan María Gutiérrez, buscó elaborar metódicamente una historia intelectual del Río de la Plata a través de sus grandes figuras (García Mérou, 1916: 7).<sup>47</sup>

El manuscrito de Groussac, fechado en 1882, viene a ganarle el lugar al ensayo de García Mérou como primer estudio extenso de la vida y la obra de Echeverría en retomar la posta de Gutiérrez. Lo hace de forma explícita:

Quien debiera escribir este estudio era el más probo y exacto de los literatos argentinos: el doctor Juan María Gutiérrez que ha sido el fiel amigo y biógrafo indulgente de Echeverría. Él que nunca ha tergiversado su pensamiento, nos hubiera pintado mejor que nadie el medio y circunstancia en que vieron la luz los poemas de Echeverría así como el rango que debe asignarse a cada uno de ellos en la literatura patria. Pero, sin duda por escrúpulo afectuoso, el ilustre biógrafo no quiso ser juez en una causa que casi le parecía propia. (ff. 9r-10r)

Tendremos ocasión de reflexionar acerca del valor de estos elogios, en la medida en que el estudio puede entenderse también como una discusión con Gutiérrez, con el que tiene más puntos de desacuerdo que de acuerdo. Aunque no faltan elogios para Echeverría, algunos

categoricos, lo que se desprende de sus páginas es más bien un análisis demoledor tanto de su figura como de su obra, del mismo tenor con que Groussac “literalmente demuele el *Dogma Socialista*” (Quereilhac, 2006: 124) en el artículo aparecido en *La Biblioteca*. De una página de *El ángel caído* dirá, por ejemplo, que basta como “para quitar a un escritor el rango que pudiere ocupar, no solamente en las letras, sino también entre la gente culta” (f. 157r). Tampoco estará ausente la reprobación de índole moral: “Es menester tener alma para tener gusto”, dirá con Vauvenargues sobre Echeverría, “único poeta romántico (sin exceptuar a Byron) que no ha cantado a la familia” (f. 166r). Con todo, creemos que no basta con hacer recaer lo sustancial de la crítica de Groussac en la parte negativa, como si los elogios fueran todos fingidos, irónicos o meramente de ocasión. Así, al lado de las frases como las anteriores, se pueden encontrar referencias al “modelo de dignidad” (f. 126r) que fue la vida de Echeverría en el destierro, o a su condición de “buen ciudadano y escritor de talento”, e, incluso, de “patriota” (f. 162r).

En nuestro análisis, trataremos de atender a esta complejidad; de otra forma, correríamos el riesgo de subsumir unos datos discordantes en una interpretación unilateral. A este respecto –y al menos como punto de partida– creemos que nos equivocáramos al desconfiar sin más de las razones que el mismo Groussac esgrimió para defender su imparcialidad, no ante la obra de Echeverría, pero sí ante la de Juan Bautista Alberdi. Frente al hecho de que había quien lo consideraba, por un lado, “no partidario” y quien lo llamaba, por el otro, “admirador de Alberdi”, Groussac escribió:

¡Amigo o enemigo, el escritor imparcial, según le toque apreciar, con elogios o críticas, obras diferentes y aspectos diversos de un personaje complejo! Ello muestra el estado rudimentario de la opinión y recuerda la antigua máxima florentina: ‘Ha de estar en la verdad, aquel que sea tachado, al mismo tiempo, de gibelino por los güelfos y de güelfo por los gibelinos’”. (Groussac, 1902a: 205-206, nota 1)

### 2.2.1. La biografía

... ni él ni su biógrafo que tantos papелitos han conservado...

*Groussac (f. 116r)*

Como se señaló en el capítulo anterior, fue gracias a las operaciones críticas de Gutiérrez que Echeverría pudo ser considerado el “primer escritor y pensador de la nación” (Iglesia, 2014: 382-383). Por su parte, Groussac repite que “la biografía está escrita y bien escrita por el amigo y compañera del poeta”, y que él solo se limitará a aceptarla “respetuosamente” (f. 10r). En efecto, la vida de Echeverría que cuenta Groussac replica la contada por Gutiérrez (está jalonada por los mismos hechos, incluso por las mismas citas); sin embargo, también la valoración de esos hechos y de esas citas es puntillosamente invertida. De esta forma, Groussac niega el carácter iniciático del viaje a Europa y el carácter patriótico de la obra del poeta.

Observemos el relato de su viaje a Europa, sobre el que pocas certezas existen y del que solo hay, en cambio, “un vacío de escritura” que Gutiérrez se encargó de llenar “de una vez y para siempre” (Iglesia, 2014: 353). Detengámonos, por ejemplo, en el motivo del viaje. Si, para Gutiérrez (1874a: vii), el viaje a Europa “fue resultado de una lucha moral en que triunfaron la razón y las grandes aspiraciones a perfeccionarse que constituyen su carácter”, Groussac cree encontrar “el motivo determinante” en una carta publicada en el tomo V de sus obras completas, que constituye una “confesión de parte” (f. 14r): “Unos amoríos de la sangre, un divorcio y puñaladas en falso, escandalizaron medio pueblo” (Echeverría, 1874: 452);<sup>48</sup> es decir, lo encuentra en esa juventud disipada que el mismo Gutiérrez ayudó a construir, pero que suavizó convirtiendo al poeta en “un héroe de novela en miniatura”, en uno de esos “inocentes libertinos” (Gutiérrez, 1874a: iv).

Otro ejemplo, más importante: el sentido mismo del viaje. Groussac desmorona la construcción que de él hizo Gutiérrez como un viaje iniciático, de formación cultural (Iglesia, 2014: 353). En primer lugar, poco a poco, invirtiendo cada dato del periplo echeverriano: si a Gutiérrez (1874a: xiv) la redacción personal de las lecciones del día le parecía el “método más eficaz” para la educación del pensador, Groussac dirá que Echeverría “Rehacía su educación,

como si Gutenberg no hubiera existido jamás” (f. 17r); si Gutiérrez (1874a: xv) citaba con ánimo laudatorio el estudio de la geometría, Groussac, dueño ya de su arte de injuriar,<sup>49</sup> citará en más de una ocasión los poliedros que, en su pluma, pasan a ser índice de la pobre formación cultural de Echeverría: “Desfloró un poco todos los programas: la geometría ‘hasta los poliedros y la esfera’” (f. 17r). Finalmente, Groussac concluirá: “Pero si es muy disculpable haber ignorado a Comte, no lo es tanto el haber desconocido la grandeza del movimiento intelectual y social de la década que concluye en 1830 con la Revolución de Julio” (f. 20r).

Por último, y si bien construye una imagen de Echeverría a la que no despoja por completo de sus rasgos de patriota,<sup>50</sup> Groussac busca desarmar el protocolo de lectura que Gutiérrez le había impuesto a la totalidad de la obra de Echeverría: la obra de un patriota.<sup>51</sup> Señalaremos dos pasajes fundamentales al respecto. Primero: acerca de las repercusiones de las primeras publicaciones de Echeverría a su regreso a Buenos Aires (“El regreso”<sup>52</sup>, “Profecía del Plata”), Groussac imagina lo que “un crítico malhumorado” (f. 26r) bien podría haber dicho ante el despecho del poeta:

“¿Piensa Ud. que cuando se trata de la suerte misma de la patria, cuando Paz está preso y quizá condenado a muerte, cuando la planta sangrienta del gaucho Quiroga va a hollar de nuevo la mitad de la República, y tal vez triunfar en la Ciudadela de Tucumán; cuando nuestros padres y hermanos están presos o proscriptos, podemos entusiasmarnos por unas cuantas estrofas que Ud. ha compuesto tranquilamente recordando demasiado la *Profecía del Tajo*, de fray Luis de León, tomando su título, su ritmo, su corte de estrofa y su mismo movimiento, la cual no era a su vez más que una imitación de Horacio? (f. 26r)

Segundo, y más definitivamente, acerca del poema que en más valía tenía el propio Echeverría, *El ángel caído*:

¿Qué es la poesía social, o qué era el poeta Echeverría, sino ha oído en esos años los gritos de las víctimas [...]? Si se nos anuncia en 1845 un poema social y político sobre Buenos Aires, no es posible sin abdicar todos los derechos de la

realidad y de la poesía, olvidar que entonces dominaba y arrojaba su color siniestro a toda la vida social en sus menores detalles, la abominable tiranía cuyo renombre ha retumbado por los ámbitos del mundo. (ff. 154r-155r)<sup>53</sup>

### 2.2.2. Echeverría, plagario

*Nada vigoroso y viable, nada que pese un adarme en la balanza de la literatura, puede deberse a un arte hecho todo con ecos y reflejos. La poesía americana ha sido hasta ahora luz reflejada que no da calor*

Groussac (f. 32r)

De todos los aspectos del manuscrito que se abren a la consideración, aquí nos detendremos especialmente en uno, el principal, si atendemos al epígrafe que encabeza el ensayo: “*Bibe aquam de cisterna tua*” (f. 1r) (“Bebe agua de tu cisterna”, proverbio 15). En este sentido, lo que Groussac aplaude o sepulta de la obra de Echeverría depende de que en qué medida este habría sido capaz de contribuir a la creación de una literatura original: de un lado, casi toda su obra como escritor y pensador, signada por la imitación o el plagio; del otro, y en soledad, “la feliz excepción de ‘La cautiva’” (f. 166r).

El problema de la posibilidad o imposibilidad de la creación de una literatura nacional, que puede ser rastreado en otros textos del crítico, aquí aparece con inflexiones particulares que hacen que detenernos en él revista atractivos que van más allá del derivado de lo temprano de su formulación. La persistencia de esta operación de Groussac, junto con otras que analizaremos más adelante, permite afirmar que, ya para 1882, es posible reconocer los perfiles de un lugar de enunciación que podemos reconocer como groussaquiano, importante en los procesos de emergencia y especificación del discurso de la crítica literaria en Argentina.

Cabe aquí hacer una puntualización acerca del contexto de producción del texto de Groussac, especialmente el de la situación de la crítica literaria dentro de la historia de la literatura argentina. Si la crítica literaria nacional fue inaugurada en la década de 1830 –por la propia labor de los miembros de la generación del 37 (Amante,

2003: 163) o por la de los neoclásicos que, con la irrupción del romanticismo, sintieron la necesidad de una postulación crítica (Sarlo, 1967: 46-47)– y se profesionalizará hacia las primeras décadas del siglo XX (Blanco, 2006: 476-483), la situación del discurso de la crítica en las últimas décadas del siglo XIX es posible pensarla bajo el signo de la emergencia (en el sentido de Raymond Williams).<sup>54</sup> Esta es una hipótesis que plantearemos y fundamentaremos en el próximo capítulo. Aquí nos limitaremos a señalar que en los últimos años fue Oscar Blanco quien se detuvo en esta –como él la llama– “protocrítica”. El autor considera un recorte de la producción crítica de las últimas dos décadas del siglo XIX (Martín García Mérou, Pedro Goyena, Santiago Estrada, Miguel Cané, Paul Groussac) y se propone “indagar cuáles son las condiciones de posibilidad de constitución de esa crítica, teniendo en cuenta qué lee, qué no lee, y qué no puede leer” (Blanco, 2006: 452). De los rasgos que releva y analiza, hay uno que sobresale: el lamento de esa crítica por la falta de una literatura nacional y el imperativo de su construcción.

Es en este punto en el que se inserta la posición escéptica de Groussac sobre la literatura nacional. En efecto, es aquí, y en consonancia con su desinterés por la historia como narrativa identitaria nacional (Bruno, 2011: 126), que Paul Groussac como crítico literario adquirió una postura original en el Río de la Plata, donde la necesidad de creación de una literatura con carácter nacional fue una de las principales operaciones a través de las cuales la crítica literaria se autolegitimó.

Comencemos recordando el intercambio polémico que Groussac sostuvo con Rubén Darío en 1896-1897<sup>55</sup> y en el que se discutieron justamente estas ideas. Mariano Siskind (2010: 369) señala que la diferencia esencial entre ambos estribaba en que mientras Darío confiaba en la capacidad del escritor latinoamericano para innovar en la tradición universal, Groussac consideraba que este se veía de momento constreñido a un camino de imitación de los modelos europeos. A la síntesis, habría que sumar dos elementos: primero, que, para Groussac, su tesis se verificaba no solamente en el ámbito latinoamericano, sino también en el norte del continente; y, segundo,

que no se limitaba a una discusión con el modernismo, al que Groussac consideró una moda pasajera, sino a todos los escritores americanos, es decir, también a quienes vinieron antes, como Echeverría. En este sentido, Groussac afirma en la misma polémica:

En principio, la tentativa del señor Darío –puesto que de él se trata ahora– no difiere esencialmente, no digamos de la de Echeverría o Gutiérrez, románticos de segunda o tercera mano, sino de la de todos los *yankees*, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle. (Groussac, 1963: 14-15)

Asimismo, conviene recordar que en *Del Plata al Niágara* [1897]<sup>56</sup> Groussac había insistido en sus opiniones respecto de los escritores del Norte,<sup>57</sup> aunque en este caso otro factor explicaba la imposibilidad de independencia cultural: la presencia de una democracia niveladora (Groussac, 2006: 472). Vale decir que el tópico sobre la (im)posibilidad de la constitución de una literatura nacional se traba esta vez en una argumentación en la que la visión de los Estados Unidos anticipa<sup>58</sup> la que –hacia el fin de siglo con la guerra hispano-estadounidense como elemento desencadenante– se cristalizará en la oposición entre *civilización latina* y *barbarie yanquee* –“altos ideales versus intereses egoístas, calidad versus cantidad, belleza y verdad versus ostentación y lujo, idealismo versus materialismo, democracia y vulgaridad versus aristocracia intelectual” (Colombi, 2004a: 99-100)–, oposición en la que sí coincidirán Groussac y Darío, y que ambos contribuirán a promover.<sup>59</sup>

Volvamos ahora a 1882, al manuscrito, en el que Groussac se detiene en ese romántico de segunda o tercera mano que es Echeverría. En este sentido, tras señalar que “nadie imita con más facilidad nativa, camina con más soltura en el sendero, que los poetas argentinos” (f. 42r), agrega que se equivocaría quien creyera que en esta opinión se trasunta un juicio desfavorable para el país, ya que se trata más bien de un elogio: el noviciado forzoso de las naciones nacidas de la colonización es tanto más corto cuanto más temprano empieza (f. 43r). El problema es que Echeverría, para



Groussac, no se habría limitado a esa provechosa y en definitiva patriótica tarea de importación cultural: “Me parece destinado para verter en castellano con felicidad y completo éxito las adorables elegías de Lamartine. Pera ha exagerado y prolongado insoportablemente la nota llorosa y melancólica: es un Lamartine que hubiera cambiado de sexo” (ff. 44r-45r).

Groussac clasifica la actividad imitadora: existe la imitación general (que asimila más el espíritu que la letra) y la especial (el *pastiche*, un ejercicio de mano, que no puede arrogarse pretensiones artísticas) (f. 43r); y existen también dos clases de plagiarios: los que, como la perdiz, empollan huevos ajenos, y los que directamente se apropian de pájaros “ya nacidos y desarrollados” (f. 82r). De todas esas formas de la copia ha participado la obra de Echeverría, y Groussac no deja de hacer responsable también al “sabio biógrafo” (f. 82r). De este catálogo de imitaciones, adaptaciones, reelaboraciones y plagios, “la joya más preciosa de ese tesoro de Alí Babá” la constituye para Groussac la siguiente reflexión: “Verdades son estas reconocidas hoy por los mismos franceses” (f. 91r), es decir, el reconocimiento de que a quienes se ha imitado son de nuestra misma opinión.

Por lo demás, debemos agregar que, para Groussac, el plagio no solo debe conceptualizarse en la esfera de la moral. Para el crítico es también un indicio del grado de desarrollo de la “civilización argentina” (f. 22r). De hecho, una de las principales conclusiones que extraerá Groussac es que la ausencia de un público “delicado y de gusto difícil” (f. 80r) fue uno de los factores que no favoreció el desarrollo del talento de Echeverría (f. 168r). Aun el “erudito y concienzudo D. Juan M. Gutiérrez” no pudo advertir que el fragmento titulado “Los tres arcángeles”, al que consideró parte de una novela o un cuento, era una simple traducción del prólogo de *Fausto*, la obra de Goethe (f. 53r).<sup>60</sup> Dicho de otro modo: Echeverría, “Después de pesar la erudición de Florencio Varela, comprendió que cualquier plagio pasaría desapercibido” (f. 167r).<sup>61</sup>

Leemos: “Malos discípulos”, “secuaces sin ingenio”, “ingenios plagiarios”. Quien escribe no es Paul Groussac, sino Juan María Gutiérrez (1874c: l, lxii, lxiii). Y es que ambos autores, más allá de los diversos puntos de acuerdo y desacuerdo de los que venimos dando cuenta, hay un punto en el que la coincidencia y la disidencia se superponen. Ambos valoran la revolución romántica, y, a la vez, los dos reconocen de qué manera el romanticismo degenera en mera actitud de epígono, de imitador o directamente de plagiario. Se diferencian en el lugar en que colocan a Echeverría: o más cerca de los maestros o más cerca de los malos discípulos. “No hablamos aquí, por cierto, de esos ingenios plagiarios que toman el color del último libro que han hojeado”, escribe Gutiérrez (1874c: l), y si lo hace es porque advierte con qué facilidad alguien podría incluir a Echeverría en esa categoría.<sup>62</sup> Por ejemplo, los hermanos Amunátegui (1874: cxliv) indican un caso de “plagio” a propósito de unos versos de “La guitarra” tomados de *Parisina* de Byron. Y Martín García Mérou, por su parte, señala a cada paso los *modelos* de Echeverría, multiplicando las citas de los originales que atestiguaban las deudas contraídas por Echeverría. Sin embargo, ensaya una defensa de la integridad del escritor: Echeverría no es plagiario *porque* es patriota:

A pesar de todo, sería un error y una injusticia, considerarlo un pirata literario, incapaz de engendrar una obra propia y original. Su pensamiento siempre fijo en el suelo de la patria, da a todos sus escritos un corte especial, una fisonomía característica que aleja la más remota sospecha de plagio o de imitación. (García Mérou, 1894: 111)

En síntesis: si existe un vínculo entre el patriotismo y la originalidad –como asume García Mérou–, Groussac puede sostener que Echeverría ha cometido plagio porque previamente ha cuestionado el protocolo de lectura con el que Gutiérrez había sellado la relación entre la obra y la vida del poeta (patriota).

### 2.2.3. Echeverría, paisista

*“La cautiva” representa la entrada del desierto argentino en la gran poesía. Aunque sea siempre el mismo autor, que ha estudiado en Europa, y se sabe de memoria todo*

*el romanticismo, hay aquí una apropiación tan feliz de la poesía sabia al tema nuevo, que resulta la creación en el verdadero sentido artístico*

*Groussac (f. 62r)*

Junto a ese camino forzoso que parece ser la imitación del arte europeo, se verifica en este estudio una operación muy transitada por entonces (deudora de los hermanos Amunátegui<sup>63</sup> y en última instancia de Gutiérrez): la apropiación del tópico romántico que postula el tratamiento artístico de la naturaleza como forma de crear una literatura con rasgos propios.

Aunque la formulación es clara y el concepto predominante en el texto –“La imitación del arte europeo, la inspiración exclusivamente buscada en los libros y no en la naturaleza es la influencia mórbida que atrofia la poesía hispanoamericana”<sup>64</sup> (f. 32r)–, cabe aclarar que no está exenta de tensiones; en efecto, en el capítulo dedicado a *Los consuelos*, encontramos que, tras citar las intenciones del poeta acerca de la necesidad de la poesía de reflejar los colores de la naturaleza para ser original, Groussac exclama: “¡Extraña pretensión y singular imagen en un poeta porteño, nacido y criado en medio de una naturaleza que es toda artificial y trasplantada desde el sauce hasta el ombú!” (f. 42r).

No obstante, con “La cautiva” la naturaleza americana, tachada de artificial, se vuelve territorio de naturalidad: “‘La cautiva’, con todas sus negligencias e inhabilidades, supera tanto, en mi parecer, a los otros poemas americanos como la humilde verbena de la Pampa a la más hermosa flor artificial” (f. 63r).

Ahora bien, para Groussac es este el único aspecto valorable del poema; si en la “Advertencia” que precede a las *Rimas* Echeverría escribió que para que su poema no fuera una “mera descripción” de la “fisonomía poética del desierto” había agregado a esos “dos seres ideales” (Echeverría, 1974: 143),<sup>65</sup> tal agregado resultó al parecer de Groussac perfectamente inútil. “La historieta de Brian y María” le parece una “trama infantil” en la que “los dos personajes olvidan lo

que han hecho o dicho la víspera”<sup>66</sup> y donde “los diálogos se columpian instantáneamente entre la insipidez y la extravagancia” (f. 71r). En definitiva: Echeverría “No es poeta dramático” (f. 68r).

Groussac, aunque deudor, al mismo tiempo se diferencia de la mirada crítica de Gutiérrez. Esto es así porque, si bien es verdad que, por un lado, ya en 1837,<sup>67</sup> al valorar el paisaje como elemento que da forma al poema y no como mero escenario, Gutiérrez inauguraba una línea interpretativa de “La cautiva” que privilegiaría la construcción del desierto como patrimonio nacional por sobre la historia de Brian y María (Iglesia, 2014: 368); por el otro, Gutiérrez mismo en reiteradas ocasiones señaló las dotes de Echeverría como poeta dramático. En ese mismo artículo de 1837 escribía justamente que Echeverría era “un poeta nacido para el drama” (en Weinberg, 2006: 325).<sup>68</sup> Por lo demás, allí mismo señalaba que dos eran las virtudes del poema: “la pintura de la naturaleza inculta” y “el heroísmo de María y [...] el amor hacia su esposo” (en Weinberg, 2006: 329).<sup>69</sup>

Pero detengámonos en los aspectos que sí son positivamente valorados por Groussac: en la definición de Echeverría como *poeta paisista*. En primer lugar, señalemos que solo el paisaje parece sentarle bien a su talento para la descripción: Echeverría tampoco es un buen hacedor de retratos. Tras citar el único –dice– que figura en “La cautiva”, Groussac ironiza: “Si esto se llama *grabar*, no sé qué será esfumar” (f. 64r).<sup>70</sup> E inmediatamente agrega: “Echeverría no se convenció nunca de que carecía completamente de la facultad que crea tipos nuevos: era un lírico, un elegíaco, sobre todo un paisista<sup>71</sup> lleno esta vez de verdad y penetrante sentimiento” (f. 64r).

Para dar cuenta de que el mérito de Echeverría escapa por completo al elemento dramático, incluso al retratista, y solo se apoya en su carácter de paisista, Groussac establece una inesperada comparación que de improviso coloca al poema en la huella de la más reputada tradición literaria:

En realidad, Brian y María son comparsas del poema. Así como en el *Prometeo* de Esquilo, los verdaderos personajes son [...] las fuerzas naturales; también en *La cautiva* puede decirse que las grandes personas del poema son el Crepúsculo, la Tormenta, el Viento refrescante de la mañana o el asolador del Mediodía que incendia los cardos y los pajonales. (f. 71r)<sup>72</sup>

Son extensos los pasajes que Groussac transcribe. Ante todo, refiere gran parte de la descripción del primer canto sobre el desierto, que ya había adquirido un lugar antológico.<sup>73</sup> Por lo demás, si María y Brian permanecían exteriores a lo esencial del poema, en la lectura de Groussac la tribu india forma parte del paisaje: así lo evidencia que la aparición de la “turba” y la “orgía” sean citados como ejemplos de descripciones felices y no como parte de la historia (ff. 77r-78r).<sup>74</sup> Finalmente, la descripción de “La Quemazón” es la que menos le convence: en lugar de una verdadera creación, Echeverría vuelve a imitar, inspirándose primero en el *Último canto de Harold*, de Lamartine, cuyos versos coloca como epígrafe, y, en un cambio brusco, en “Fuego del cielo”, de Víctor Hugo (f. 79r).

#### 2.2.4. *El papel del romanticismo*

Esta falta de convencionalidad, requisito para que una representación paisajística sea considerada virtuosa, Groussac la adjudica al “arte de nuestro tiempo”, que, por la oposición que establece con “el gran siglo literario de Molière y Bossuet”, podemos llamar *romanticismo*:

Nuestros poetas y pintores han descubierto la etnografía del arte, la pintura de las razas y costumbres; y en lugar del *hombre* que nunca ha existido, hemos visto al griego, al oriental, al caballero de la Edad Media, al pirata, al gaucho. La naturaleza también ha sido explorada por el artista, y han sido reemplazados los ‘amenos sitios’, ‘los boscajes sombríos’, los apacibles valles que lo mismo servían para la Palestina y la Escocia, por el cuadro verdadero del Oriente, la Florida, los Alpes y los Pirineos, los escarpados Andes y la Pampa sin confín. (f. 72r)

Ahora bien, si esta superación de las convenciones puede vincularse con el romanticismo, esta valoración positiva tampoco está libre de contradicciones. Es posible afirmar esto porque Groussac se muestra al mismo tiempo crítico de la idea de color local, típica del romanticismo (f. 76r). A tal punto la tensión no se resuelve que, junto con la celebración de la pampa echeverriana, encontramos referencias irónicas a la voluntad de color local que erosionan tal elogio: “Nuevo incidente: hasta apurar las eventualidades de la Pampa, el poeta no descansará; ahora es un ‘tigrepardo’, que un leopardo sería poco” (f. 69r).

En un artículo posterior, titulado “Sobre la habitación del tigre americano” y en el que Groussac (2005b) no perderá la ocasión de volver a referirse al “tigrepardo” echeverriano,<sup>25</sup> esta contradicción se resuelve en un balance que le hace cargos al romanticismo. Allí afirma que las pretensiones del romanticismo francés “a la exactitud en los detalles del color local [...], descuidó en realidad la información precisa y sólida como base de sus creaciones” (Groussac, 2005b: 370), lo que justificaría la reacción del realismo en la prosa y del parnasianismo en el verso (Groussac, 2005b: 371). O, como afirma en el manuscrito: “La brutalidad de Zolá no tiene sino una explicación: los etéreos y pálidos poetas de 1830 nos habían llenado *hasta aquí*, según la enérgica expresión popular” (f. 59r).

En estos pasajes es posible advertir algo que volveremos a encontrar referido a otras problemáticas, como la de la conformación de una literatura nacional, esto es, que en Groussac parecen convivir la asunción de ideas románticas con elementos que las contradicen o por lo menos la tensionan.

### 2.2.5. El “bosque virgen” de Tucumán

*... el poeta decía ingenuamente: “No sé si habré acertado en la pintura de Tucumán”.  
Me parece que oigo a un pintor que ha sacado un retrato sin más datos que la filiación  
de un pasaporte, diciendo con confianza: creo que saldrá parecido!*

*Groussac (f. 108r)*

Sobre *Avellaneda* –allí es donde figura la descripción de Tucumán– lo primero que habría que señalar es que, para Groussac, el héroe del poema adolece, como los restantes echeverrianos, de afectado romanticismo, y que los diálogos y la acción, como los de “La cautiva”, carecen de valor literario. Con todo, *Avellaneda*, como *Insurrección del Sud*, que Groussac analiza conjuntamente, son, más que palabras, actos, más que obras poéticas, obras encaminadas a la acción, y, por lo tanto, el criterio para juzgarlas debe ser diferente; si antes Groussac había tachado a Echeverría de “pintor de decoraciones”, la crítica ahora se vuelve elogio: en circunstancias apremiantes es necesario ser obvio para que todos entiendan: “El mal gusto es aquí buen gusto” (f. 99r).

Pero centrémonos en el paisaje tucumano, sobre el que Groussac escribe: “[Echeverría] pinta, completando así *La cautiva*, el otro aspecto de la naturaleza argentina: después del desierto, el bosque virgen” (f. 104r), lo que sirve de ejemplo a lo que señalara Adolfo Prieto en su ensayo sobre los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, que el de Tucumán se constituyó en el “paisaje que, junto con el de la pampa, se alzaba, después de Alberdi, de Echeverría, de Sarmiento, con la representación literaria de la Naturaleza en la Argentina” (Prieto, 1996: 155).

Ahora bien, si para Groussac la pampa de “La cautiva” es una apropiación original de la naturaleza,<sup>26</sup> el “bosque virgen” de Tucumán participa del defecto de la poesía hispanoamericana diagnosticado por los hermanos Amunátegui, o, para decirlo en otros términos del propio Groussac, de una concepción del “poetizar” que, deudora en última instancia de Platón, solo toma el “fantasma de la realidad”:

No conocen nada de Tucumán, y como el autor de *Facundo*, se pone [sic] a poetizarlo. Nada más célebre en toda la obra de Sarmiento que ese capítulo en que habla de las “gracias griegas” a propósito de los bosques vírgenes de Tucumán.<sup>27</sup> El contrasentido es completo. No obstante, no está cerca de concluir la boga de esos harapos clásicos: se repiten y se glosan. La Arcadia Argentina ha entrado definitivamente en el ropero de los lugares comunes americanos. (f. 105r)

Groussac cita extensamente la ya también antológica descripción de Tucumán que abre el poema y, amén de algunas inexactitudes, señala “las reminiscencias librescas” que encuentra: el principio de *La novia de Abydos*, poema de Lord Byron de 1813, y algunos versos de *La Argentina*, de Martín del Barco Centenera.

Entre las deudas no menciona la *Memoria descriptiva de Tucumán*, aunque la dedicatoria del poema reconozca la deuda con el texto de Alberdi, del que Echeverría toma incluso algunas figuras (Prieto, 1996: 149). Tampoco hace mención del *Facundo*. Es verdad que alude a los falsos colores del paisaje tucumano, pero no vincula particularmente uno y otro texto; Groussac parece señalar la ligazón, pero sin advertirla del todo: se pregunta “qué significa ese laurel clásico” de la descripción que abre el poema; la respuesta creemos encontrarla en el capítulo XII de la obra de Sarmiento (1977: 175), en el que se nombra “el clásico laurel” que crece al lado del cedro.<sup>78</sup>

#### 2.2.6. Paragone: *literatura, pintura, música*

La comparación entre la pintura y la literatura, más o menos evidente en los comentarios anteriores, encuentra momentos de explícito paralelo. A partir del lema horaciano (*ut pictura poesis*),<sup>79</sup> Groussac ubica a las artes hermanas dentro de un mismo proceso de descubrimiento del mundo circundante:

Hace un siglo, los pintores también poetizaban: ponían náyades y hamadriadas en medio de paisajes adornados con rotas columnas y frontispicios, y que no pertenecían a zona alguna conocida. Nada menos poético que esas glaciales alegorías. Hoy nuestros grandes artistas copian —como copia el genio— una *Senda en los trigos* (François) o un *Pescador de ranas* (Corot); y esa realidad encierra la más penetrante y encantadora poesía. *Ut pictura poesis*. (f. 106r)

Menos obvia es la operación a través de la cual Groussac convierte a la música en un arte de la mimesis. La sinfonía *Desierto* de Feliciano David tiene también carácter plástico: el músico le había otorgado a su descripción del desierto un acento sobre la nota *do*, que pinta el silencio y la monotonía de la llanura:



Esa nota que hace hablar el silencio, es un hallazgo; así, para *mostrar* las tinieblas pone un pintor una luz moribunda. Una sola discordancia en *re* rompe un instante la prolongada armonía, del mismo modo que una nube al ocultar el sol cambia por un momento el calor del desierto. (f. 76r)

Para Groussac, la música es superior incluso a las demás artes, en virtud de que deja a la imaginación del oyente la posibilidad de completar los pormenores del cuadro; se parece a “esos papeles para paisaje” (f. 76r) coloreados cuyo dibujo queda al arbitrio de cada cual.

En otro texto ya mencionado, “Hacia el Iguazú”, Groussac vuelve a plantearse el problema de la representación. Sostiene que la belleza de los grandes espectáculos naturales, proveniente del “agrupamiento o sucesión de elementos idénticos”, no es directamente accesible al arte, y que “el pintor o literato” debe utilizar el “fragmento o episodio” con valor representativo del conjunto (Groussac, 2005b: 242). Y a continuación, aparece una comparación sobre los medios de la literatura y la pintura (donde tampoco está ausente la música) para la consecución de tal fin:

Al pronto la descripción literaria se presenta inferior a la tela, por cuanto, en lugar de ofrecer instantáneamente a la vista una *imagen* concreta del objeto, el autor solo se esfuerza en sugerirlo progresivamente a la *imaginación* del lector con signos convencionales y más o menos eficaces, según fuere la habilidad del uno y la inteligencia del otro. Con todo, le es dado a la pluma incolora tomar su desquite sobre la paleta más rica y el más diestro pincel, gracias al incomparable poder evocador del verbo que, ya estrofa de Shelley o de Hugo, ya frase de Chateaubriand o de Flaubert, penetra en nuestras almas con virtud mágica, suscitando a un tiempo visiones tan deslumbrantes como la pintura, y emociones casi tan hondas como la música. (Groussac, 2005b: 242-243)

### 2.2.7. Otras valoraciones y usos del paisaje

Es posible encontrar juicios divergentes sobre el paisaje en la obra groussaquiiana, que conviene no perder de vista. Si en el *Esteban Echeverría* encontramos un paisaje donde las figuras humanas se encuentran borroneadas, en *Del Plata al Niágara* hallamos una nota

muy diferente: aquí Groussac sostiene que el paisaje interesa no en sí mismo sino justamente en virtud de las “huellas humanas” o la “impregnación histórica o legendaria que contiene o le atribuimos” (Groussac, 2006: 132 y 439).

Por otro lado, si en el manuscrito Groussac hace énfasis en la naturaleza como objeto para valorar la verdad artística de un paisaje, en otras ocasiones apuntará a los factores subjetivos que posee su construcción. Lo dirá en el “Prefacio” de *Del Plata al Niágara*, retomando una frase de Amiel: “Un paisaje es un estado del alma”; esto es, las observaciones del viajero dependen de “su idiosincrasia y su humor variable” (Groussac, 2006: 54). En el relato de otro viaje, “Hacia el Iguazú”, volverá a citar a Amiel y lo recuperará con el mismo sentido.<sup>80</sup> En esta ocasión, Groussac explotará el sintagma y hablará también del paisaje como “un estado del cuerpo”, porque entiende que es la (buena o mala) salud la que determina en última instancia nuestra experiencia con la naturaleza (Groussac, 2005b: 150). Más adelante, hablará aún del paisaje como un “estado del cielo” para señalar la importancia del tiempo atmosférico (Groussac, 2005b: 156).

Por lo demás, el paisaje para Groussac no fue únicamente ocasión para la crítica, sino también una práctica que asumió, con vocación literaria, en diversos géneros, especialmente los de viaje. O en este mismo manuscrito que aquí estudiamos, donde Groussac cede a la tentación de ensayar la descripción tanto de la pampa como de Tucumán. La de la pampa es más breve, se limita a unos apuntes surgidos a partir de la sinfonía de Feliciano David, y habría que señalar que, pese a su énfasis en la necesidad de una creación original, su descripción no está exenta de lugares comunes; en este sentido, las “ondulaciones gramíneas” que se parecen “a las olas más vecinas a la playa de un mar tranquilo” (f. 76r), por ejemplo, están en deuda con la comparación entre la pampa y el mar que escritores como Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento aprendieron a su vez de los relatos de los viajeros ingleses. Pero es la descripción de Tucumán en donde Groussac hace su apuesta literaria más fuerte: a lo largo de dos folios (ff. 109r-110r) hace una extensa descripción,

casi poema en prosa (donde tampoco la música está ausente), y que se emparenta con las que hace en su novela *Fruto vedado* (1884a: 159-160). Y es en esta zona del texto donde parece verificarse (más allá de la afectación de llamarse a sí mismo “mero testigo ocular”, y no poeta) lo que, de acuerdo con la introducción, podría, o debería, haber sido el libro; recordemos que en la página que abre el ensayo, fechada el 15 de octubre de 1882 en la Quebrada de Lules, Tucumán, Groussac habría escrito que nunca había tenido mejor ocasión de ser poeta y, sin embargo, había escrito un libro de crítica (f. 3r).

La referencia al paisaje también fue una metáfora con valor argumentativo. Por ejemplo, para dar cuenta de la manera en que el sentido de un término lingüístico se modifica con el tiempo, al punto de adoptar uno inverso, escribe: “Tal ocurre en la pampa al viajero: con desviarse imperceptiblemente en cada paso sucesivo, concluye con volver la espalda al rumbo inicial” (Groussac, 2005a: 388).

#### 2.2.8. *El Dogma socialista, J. M. Estrada y J. B. Alberdi*

El análisis en una sección aparte del capítulo, o los capítulos,<sup>81</sup> sobre la Asociación de Mayo y el *Dogma socialista* no responde solamente a su diferente circulación desde el momento de su publicación, primero en las páginas de *La Biblioteca* y luego en *Crítica Literaria*. El texto también se diferencia del resto del manuscrito en el hecho de que Juan María Gutiérrez es reemplazado por José Manuel Estada en cuanto crítico con el que Groussac polemiza y con el que construye en diálogo su interpretación de la obra echeverriana; por otra parte, si acerca de la obra literaria existían juicios críticos de otros autores (reunidos por Gutiérrez en el quinto tomo de las obras completas) que Groussac no dejó de considerar, en esta ocasión se recorta casi en solitario la obra de Estrada aparecida en 1873, *La política liberal bajo la tiranía de Rosas*.

El propio Groussac, en *Los que pasaban* (Groussac, 1972: 53-54), aludió a la relación entre su análisis y el de Estrada. Allí se refirió a la obra de este como una “paráfrasis”, una “glosa”, un “exuberante comentario” (Groussac, 1972: 53-54). Y señaló que la mayor severidad de su propia crítica respondía a su mayor familiaridad

“con las fuentes europeas en que bebió Echeverría”, lo cual le había permitido advertir mejor la “escasa originalidad” (Groussac, 1972: 54). Sin embargo, Groussac se encarga de señalar dos circunstancias a fin de no quitarle todo valor a la obra de Estrada, de la que, señala, serían recordadas no pocas páginas (Groussac, 1972: 54). La primera de ellas alude a la prevalencia, en la fecha de su composición, de cierta política “idealista” e “ingenua” con la cual la obra estaría en sintonía. La segunda se refiere a...

la edición reciente en Buenos Aires de las *Obras completas* de Echeverría, con los estudios simpáticos de Gutiérrez, Goyena y otros literatos sudamericanos, que había reanimado la fama del ‘pensador de Mayo’ al par de la del poeta romántico... Así se explica cómo pudo Estrada elegir marco tan frágil para su robusto pensamiento (Groussac, 1972: 54; cursivas nuestras).

Sobre la cita, cabe hacer dos anotaciones. En primer lugar, el adjetivo “simpático” no hace justicia al carácter negativo de muchos de esos juicios, tal como lo consideramos en el segundo capítulo.<sup>82</sup> En segundo lugar, la última oración tiene reminiscencias del lamento con el que Groussac comienza su manuscrito, consistente en denunciar el error de haber seleccionado una materia deslucida (Echeverría) para el valor del propio pensamiento: “En este momento, siento únicamente que mis ideas generales acerca de la literatura no se hayan expresado a propósito de un autor más considerable” (f. 3r).

Son varios los puntos de desacuerdo de Groussac con Estrada. El de mayor discrepancia con su amigo es, al mismo tiempo, el de mayor acuerdo con Echeverría: se trata del debate entre el sufragio universal y el sufragio limitado.<sup>83</sup> Mientras que, para Groussac (1985: 300), Echeverría “piensa bien” cuando rechaza el “mentido sufragio que perpetúa el feudalismo y los ‘burgos podridos’ en estas provincias”, Estrada se detiene largamente en justificar y ensalzar las virtudes del sufragio universal (especialmente en la lectura VIII).

Las diferencias se multiplican: la obra de Estrada, como la de Groussac, es una crítica del *Dogma Socialista*, pero tiene además la vocación de no ser solo una crítica negativa, sino positiva: busca

aceptar, rectificar y completar su doctrina (por ejemplo, Estrada, 1873: 272, 309, 359).<sup>84</sup> Otra discrepancia gira en torno a la religión, que establece diferentes miradas sobre el *Dogma* (en especial a la sexta palabra simbólica) y que evidencia las posturas que cada cual adoptó en los debates sobre el laicismo en los primeros años de la década de 1880. Otra diferencia se vincula con la imagen que cada uno construye de Estados Unidos: si, para Estrada (1873: 181), el país del norte era un modelo de democracia, de esplendor de libertad; para Groussac (1985: 297), ya presentaba los rasgos de monstruosidad materialista que más adelante sintetizaría con el nombre de Calibán. Por último, podemos señalar, sin ánimo de exhaustividad, una discordancia en la apreciación acerca de la alteración con que el *Dogma* ordena los términos “Fraternidad, Igualdad, Libertad”: Echeverría, según Estrada (1873: 118), las habría colocado en una “gradación lógica”; para Groussac (1985: 285), la inversión da lugar a una nueva ironía.

Los puntos de acuerdo también son numerosos,<sup>85</sup> pero vuelve a haber uno que sobresale, referente a la manera de caracterizar el *estilo* de la obra echeverriana, que según Estrada (1873: 386) obedece más al “arrebato irreflexivo” que al “discurso lógico”; Groussac lo dirá a su manera: “Suelta metáforas y las toma por teoremas”, “su raciocinio tiene la lógica de una mariposa y la rigidez de una pluma al viento” (Groussac, 1985: 278). A veces la similitud alcanza también a la formulación: Estrada había escrito que “el temperamento poético de su autor le afecta: es más imaginación que pensamiento: conmueve, no enseña” (Estrada, 183: 399), y se diría que Groussac seguía ese pasaje cuando a su vez apuntó: “En cuanto a la forma, si he de decir todo mi pensamiento, encuentro que la parte más débil del *Dogma* es el estilo, y esto, por la constante preocupación del estilo. Se pretende conovernos cuando era menester convencernos” (Groussac, 1985: 307).

En suma, Groussac construye una imagen de Echeverría que, en cuanto autor político, es descripto como “poeta” (Groussac, 1985: 278; también: 286, 287), y al que le opone la figura de Alberdi, “el verdadero escritor político” (Groussac, 1985: 308).<sup>86</sup> Con las

referencias a Alberdi, se abre una línea de análisis que será tema del próximo capítulo, en el que analizaremos las operaciones de Groussac como crítico de literatura argentina, por lo que aquí nos detendremos solo en algunas cuestiones atinentes a lo desarrollado hasta este punto.

Son muchos los puntos de contacto entre el artículo sobre el *Dogma socialista*, aparecido en *La Biblioteca* (1897) y recogido en *Crítica literaria* (1924), y el principal texto que Groussac escribe sobre el autor tucumano, “El desarrollo constitucional y las Bases de Alberdi”, aparecido en *Anales de la Biblioteca* en 1902 y luego recogido en su recopilación, no de crítica literaria, sino de la otra práctica intelectual a la que se dedicó, la historiografía: nos referimos a sus *Estudios de historia argentina*, de 1918. En los dos textos pueden encontrarse, por ejemplo, similares notaciones sobre la generación en la que pertenecían los autores estudiados (Groussac, 1902a: 212-213) y, fundamentalmente, sobre el pensamiento argentino (Groussac, 1902a: v. g. 270, 280-281, 284). Pero lo que se impone señalar aquí es que, a pesar de la continuidad de la opinión de Groussac sobre el *Dogma* (su carácter de mera colección de referencias tomadas de autores europeos (Groussac, 1902a: 201, nota 1), aparezca un fuerte elogio hacia el Echeverría doctrinario, aunque a propósito de su polémica con Pedro de Ángelis: “Todo eso y lo que sigue es de primer orden. En esta segunda carta, que vale más que el *Dogma* entero, está todo el Echeverría político y pensador” (Groussac, 1902a: 250, nota 1).<sup>82</sup> Y, sobre todo, lo que muestra que este texto de Alberdi puede leerse junto con el manuscrito, es que allí, escrito al final de una extensa nota al pie sobre la vanidad de los miembros de la generación del 37, se puede encontrar el siguiente juicio: “Pobre Echeverría, y qué malos versos ha cometido! Pero diez páginas de *La cautiva* le absuelven de todo” (Groussac, 1902a: 213, nota 1).

---

<sup>33</sup> Disponibles en Félix Weinberg (2006).

<sup>34</sup> Adriana Amante (2003: 161) señala que la mayor parte de la producción de Gutiérrez, desarrollada durante las décadas de 1860 y 1870, continúa “las ideas que bullían al calor de los años de lucha antirrosista y de la misión que se habían arrogado los jóvenes de la generación de 1837”.

<sup>35</sup> “Echeverría señala una época nueva en el gusto público del Río de la Plata” (Gutiérrez, 1874b: XXXIX).

<sup>36</sup> Núm. 31 y núm. 33, 30 de julio y 13 de agosto de 1876.

<sup>37</sup> “Llegó por fin el memorable día / En que la patria despertó a los sonos / De mágica armonía; / En que todos sus himnos se juntaron / Y súbito estallaron / En la lírica inmortal de Echeverría” (vv. 42-47) y “... Su mente / Hirió como una espada, / De resplandores acerados llena, / Las viejas ligaduras / Que de la patria la conciencia, atada / Tuvieron ¡ay! a la conciencia ajena” (vv. 165-170) (Obligado, 1993: 54 y 57).

<sup>38</sup> Tamini discute explícitamente la capacidad de Gutiérrez de abarcar “el vasto y libre talento de Echeverría” en el “molde uniforme en que el viejo y célebre crítico medía a todas las reputaciones” (Tamini, 2011: 32). Además de “El Matadero” –“cuadro lleno de colorido local que no morirá” (Tamini, 2011: 33)–, rescata “Apología del matambre”.

<sup>39</sup> El planteo de Laera (2004: 160) es que Echeverría ofrecía por entonces distintos modelos a seguir: “Si con la ‘La cautiva’ los críticos preocupados por establecer una tradición literaria nacional sobre la base del verso y del paisaje campestre armaban la serie de la poesía culta de tema rural de carácter neorromántico, con ‘El matadero’ los naturalistas antirrománticos encuentran un antecedente legitimado para instaurar una nueva serie literaria, también nacional pero en prosa, en la que el pueblo pueda ser objeto de la representación”.

<sup>40</sup> Para un análisis de Carlos Casavalle como “editor nacional”, véase Sergio Pastormerlo (2006: 19-22). En su análisis, el autor lo confronta con Pedro Irume, “editor popular”, al que nos referiremos enseguida.

<sup>41</sup> De similares circunstancias daba cuenta Miguel Cané en un juicio de 1876 respecto del *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino don Juan Cruz Varela* (1971): “El doctor Gutiérrez ha hecho tirar solamente 100 ejemplares de su obra. Es decir, que un libro de ese género, en el no sólo se estudia un poeta, sino una época, que nos da la nota de la situación intelectual de los argentinos ahora medio siglo, escrito por uno de los pocos hombres de letras que tenemos, ¿no tiene cabida en nuestras bibliotecas?” (en Gutiérrez, 1918: 16).

<sup>42</sup> Volveremos sobre la constitución de un mercado de bienes simbólicos en el capítulo III, al reflexionar acerca de la emergencia de una crítica literaria con rasgos modernos.

<sup>43</sup> Las declaraciones de Gutiérrez, de todas maneras, no dejan de plantear incertidumbres acerca de su efectiva intervención en la redacción del relato (Iglesia, 2014: 379).

Los cuatro pasajes eliminados por Obligado son los siguientes: 1. Desde “Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía–gritaba uno.” hasta “Y cayeron sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro.”; 2. Desde “Hi de p... en el toro.” hasta “Sí, para el tuerto, que es hombre de c... para pelear con los unitarios”; 3. Desde “Cuentan que una de ellas se fue de cámaras;” hasta “No se sabe si cumplieron la promesa”; 4. Desde “Faltaba que resolver la duda sobre los órganos genitales del muerto” hasta “pero había tanta escasez de carne y tantos hambrientos en la población, que el señor Juez tuvo a bien hacer ojo lerdo”.

<sup>44</sup> Sí lo hizo para Juan Cruz Varela, con la intención de publicarlo al frente de sus obras completas, emprendimiento finalmente frustrado. Ensayo crítico y obras completas fueron intervenciones culturales que se distribuyeron de forma desigual para el poeta neoclásico y el romántico.

<sup>45</sup> “No obstante la profundidad y exactitud de estos conceptos –afirmaba tras citar a Gutiérrez–, nadie ha seguido hasta hoy el ejemplo de aquel brillante literato” (García Mérou, 1984: 6).

<sup>46</sup> En rigor, esta afirmación debe ser matizada para el caso de Obligado; también para el de José Manuel Estrada, con quien Groussac discute acerca del *Dogma Socialista*.

<sup>47</sup> Incluso en *Recuerdos literarios*, que puede ser pensado como el libro de crítica típico de su generación (autobiográfico, fragmentario, escrito para los pares) afirmaba bregar por que la actividad intelectual no tuviera un carácter de pasatiempo (García Mérou, 1973 [1881]: 312).

<sup>48</sup> Para Groussac la posibilidad de esta certeza se debe a la insistencia con la que aparece en la obra de Echeverría y, en este caso, a su ubicación en una carta, dado que –advierte– “En todos esos poetas de la era romántica, es difícil desligar la verdad de la simple actitud destinada para horripilar al burgués” (13).

<sup>49</sup> El sintagma, como es sabido, pertenece a Borges (1974).

<sup>50</sup> Como citamos en la sección anterior, en las conclusiones Groussac alude a Echeverría como “patriota”. Más adelante, analizaremos las operaciones mediante las cuales Groussac reconoce ciertas virtudes en sus poemas netamente políticos (*Insurrección del Sud, Avellaneda*).

<sup>51</sup> Y esto a pesar de la concesión a Gutiérrez acerca de que, frente a un escenario dominado por el neoclasicismo, la “decidida adhesión al romanticismo europeo arrancaba de un empeño patriótico” (f. 7r), en virtud de que lo que terminaría escribiendo serían textos como *El ángel caído*, indiferentes a lo que sucedía en el Río de la Plata, y que constituyen, esencialmente, plagios. Así, a la afirmación del empeño patriótico, se le opone esta otra acerca de que el primer ejemplo que debiera haber dado Echeverría a la juventud argentina era el de la “probidad literaria”: “El hábito de ocultar la imitación, que era el achaque de Echeverría, demuestra, más que aquella misma, la naturaleza subalterna y enfermiza de su talento: plagio confesado es medio perdonado” (f. 91r).

<sup>52</sup> Haciendo causa común en su defensa de Europa, Groussac rescata la crítica que publicó Pedro de Angelis en el *Lucero* (núm. 242, Buenos Aires, jueves 15 de julio de 1830, pág. 3, col. 1; disponible en Weinberg, 2006), ese “extranjero bien conocido” que Gutiérrez (1874a: xxxv) no se digna a nombrar.

<sup>53</sup> Una obra como “El matadero”, que podría decirse que cumple con esos fines sociales y políticos, no es mencionado por Groussac en ninguno de los folios conservados del manuscrito.

<sup>54</sup> Sobre el concepto de “emergencia” para Williams, véase la nota 9 de la Introducción.

<sup>55</sup> Sobre los textos que integran la polémica, véase la nota 7 de la Introducción.



<sup>56</sup> Algunos de los artículos que conforman el libro fueron publicados previamente en *La Nación*, *La Biblioteca* y *Le Courier de la Plata*. Según aclara Groussac en el prefacio a la edición de 1925, los trabajos fueron escritos a partir de sus notas de viaje (marzo de 1893-enero de 1894). Para más datos, véase Delgado (2006: 38, nota 49).

<sup>57</sup> Escribe Groussac en *Del Plata al Niágara*: “La novedad del escenario ha podido producir ilusiones”, pero “en realidad, la influencia de Walter Scott es tan notable en Fenimore Cooper, como la de Barante en Prescott, la de Hoffmann en Hawthorne y la de todo el mundo en Longfellow” (Groussac, 2006: 470); ni Edgar Allan Poe –“es en América lo que Baudelaire en Francia”– ni Rudolph W. Emerson –“una suerte de Carlyle americano, sin el estilo agudo ni la prodigiosa visión histórica del escocés” (Groussac, 2006: 471)– pueden esgrimirse como ejemplos de independencia cultural (Colombi, 2004a: 87). Hay, con todo, algunos indicios de originalidad: el “enorme balbuceo de Walt Whitman [...] o el *clownismo* humorístico de Mark Twain” (Groussac, 2006: 470-471).

<sup>58</sup> Aparece incluso el término que (a partir también de Renán, Darío y Rodó) se convertirá en cifra de la civilización yanqui: “El espectáculo prolongado de la fuerza inconsciente y brutal alcanza a cierta hermosura *canibalesca*” (Groussac, 2006: 390).

<sup>59</sup> Para un acercamiento a Groussac que busca establecer la articulación entre sus textos de viaje y la proyección de una versión del latinismo finisecular, así como la medida en que Groussac y Darío coincidieron en la promoción del discurso latino, véase Colombi (2004a: 71-102). También puede consultarse Terán (2008: 24-27).

<sup>60</sup> Quien sí advierte mucho después estas injustificadas intervenciones editoriales es Jorge Myers: “Un ejemplo particularmente escandaloso del modo en que ese desconomiento de la literatura europea incidió sobre la clasificación y organización de los escritos póstumos de Echeverría es el de las *Cartas a un amigo*. Al ser incluidas por Gutiérrez en la sección intitulada ‘Apuntes biográficos’, demostraba ignorar que ellas constituyen una suerte de palimpsesto a la obra de Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (*Las penas del joven Werther*)” (Myers, 2006: 62).

Myer se detiene particularmente en los escritos de reflexión teórica, que son justamente los que Groussac coloca enfrentados con los originales franceses para hacer evidente la copia (ff. 89r-90r), y señala que, junto con los textos personales, “hay otros textos que parecen haber sido extraídos más bien de los cuadernos de lectura de Echeverría, ya que están compuestos en su mayor parte de citas extraídas de la obra de críticos y poetas franceses y alemanes” (Myers, 2006: 63). Así, como tantos otros críticos, Groussac habría resultado engañado por las presuposiciones erróneas de Gutiérrez.

<sup>61</sup> Por supuesto, a Groussac parece haberle bastado, para seguir la huella de las imitaciones, “las solas reminiscencias literarias de nuestra juventud” (f. 165r).

<sup>62</sup> Y agrega: “La interesante figura que tenemos delante no trae sobre su franca fisonomía ningún velo hipócrita. Preséntase, ella tal cual es, sin intención siquiera de disfrazar con poéticos afeites el tinte sombrío que la melancolía difunde sobre su entristecido semblante”. Como sabemos, la idea de *disfraz* de los héroes echeverrianos aparece en Groussac, por ejemplo, al señalar que Avellaneda lleva puesto un “disfraz romántico” (f. 104r). La idea de la falsa apariencia también aparece en los hermanos Amunátegui (1874: ciii), al señalar el padecimiento por parte de Echeverría de una “enfermedad romántica”,

enfermedad ya descrita por el mismo Gutiérrez (1874c: lxiv).

63 La cita extensa que Groussac (f. 106r) hace de los chilenos pone en evidencia la deuda. Pero no sería la única: los hermanos ya hablaban de “plagio”, aunque como caso aislado (*Parisina*, de Byron, en *La guitarra*) (Amunátegui y Amunátegui, 1974: cxliv); y además, como Groussac (f. 70r), señalaban con énfasis el “olvido” “inexcusable” de la circunstancia de la muerte del hijo por parte de los héroes de “La cautiva” (Amunátegui y Amunátegui, 1974 cxxxv). De todas maneras, son obvias también las diferencias con los chilenos, por ejemplo, respecto de la valoración de *Insurrección del Sud* (Amunátegui y Amunátegui, 1974: xcii).

Por otra parte, con respecto al “olvido”, para Torres Caicedo (1974: lxxxi) no se trata de tal, sino una forma de evidenciar el estado nervioso de la protagonista.

64 En el manuscrito Groussac primero escribió “poesía americana” y luego agregó el prefijo “hispano”.

65 Poco después se lee el celeberrimo pasaje de la poética del desierto (Echeverría, 1974: 144).

66 Se refiere al olvido de María acerca del degüello de su hijo.

67 El artículo “Rimas” es importante por ser el primero en que el crítico analiza toda la producción de Echeverría existente hasta al momento. Se encuentra en *Diario de la Tarde*, núm. 1879, Buenos Aires, martes 3 de octubre de 1837, p. 1, cols. 1-3 y núm. 1880, Buenos Aires, miércoles 4 de octubre de 1837, p. 1, cols. 1-3. Disponible en Weinberg (2006: 323-332).

68 Véase también Gutiérrez (1874b: xl-xli).

69 Y eso a pesar de que, con respecto a *Los consuelos*, Gutiérrez cifrara sus esperanzas de una “poesía nacional” en la naturaleza física (“la pampa y nuestro río”) y no en “nuestras pasiones y costumbres”, propias de un “pueblo mercantil” (en Weinberg, 2006: 327).

70 Sobre Brian: “Atado entre cuatro lanzas / Como víctima en reserva, / *Noble espíritu valiente* / Mira vacilar su estrella...” (f. 64r). Véase también Groussac (f. 147r).

71 La primera opción registrada es “paisajista”, pero la secuencia “aj” aparece tachada.

72 Groussac (2006: 483) apelará a una imagen muy similar para referir sus impresiones de las cataratas del Niágara: “Aquí el espectáculo es realmente soberbio y fascinador; se tiene la conciencia de asistir a un formidable conflicto entre las fuerzas naturales: uno de esos dramas colosales e informes de Esquilo, en que son protagonistas la Fuerza, la Violencia, las olas monstruosas del océano, y en cuyos cataclismos gigantescos no puede el hombre figurar sino como víctima pasiva y ludibrio de las energías elementales...”.

73 Para un análisis de la fundación del espacio del desierto en “La cautiva”, véase Rodríguez (2010: 211- 232).

74 En su análisis del poema, Rodríguez (2010: 224) señala: “Los indios son parte del paisaje, deshumanizados por una descripción que, al no atribuirles ninguna distancia de la escena, los asimila a una de las tantas fuerzas de la naturaleza que se abaten sobre el

desierto –incendios, tormentas, plagas”.

75 “Pero ¡qué mucho! si los mismos poetas argentinos han desdeñado el término ‘jaguar’; y tan así, que vemos al más ‘criollo’ de todos ellos, en su celebrado poema de *La cautiva*, inventar, para omitirlo, un novísimo ‘tigre pardo’, habitante de los pajonales, al sur de Buenos Aires!” (Groussac, 2005b: 369).

76 Aunque, evidentemente, por detrás esté la lectura de la serie de los viajeros ingleses.

77 Según Prieto, el señalamiento de que Sarmiento no tenía conocimiento directo del paisaje de Tucumán no ha sido señalado tan admirativamente por la crítica, como sí lo ha hecho esta con respecto a la descripción de la pampa (Prieto, 1996: 167).

78 Cabe también recordar otro texto de Groussac, el célebre “Sarmiento en Montevideo”, apenas un año posterior, en el que vuelve a caracterizar las dotes paisajísticas de Sarmiento, nuevamente para negarlas (no parecen existir felices excepciones como la de “La cautiva”) (Groussac, 2005b: 28).

79 El tópico aparecía también en el ensayo de los hermanos Amunátegui. También lo hacía la frase de Simónides de Ceos, aunque mal atribuida: “Echeverría ha intentado practicar ese precepto de Horacio: *ut pictura poesis*, que el docto Feijóo perifrasedó diciendo: ‘la poesía es una pintura parlante, la pintura es una poesía muda’” (Echeverría, 1874: cxxxvi).

80 Que es diferente, aclara Groussac, del que el autor ginebrino le otorgó originalmente: el paisaje como un repertorio de metáforas que se corresponden con estados del espíritu (Groussac, 2005b: 149).

81 Al respecto, véase el capítulo 1 de esta tesis.

82 Recordemos la apreciación de Fontana (2011: 183) acerca de que a Gutiérrez pareciera haberle importado más mostrar que la obra echeverriana no había pasado desapercibida que señalar su carácter virtuoso.

83 Es también un punto de coincidencia con García Mérou (1894: 159), tal como lo advirtió Quereilhac (2006: 124).

84 Y en relación con esto, cabe considerar cuál es la medida en que cada una de estas obras censura o aplaude al *Dogma*. Las dos hacen una y otra cosa, pero el saldo final pareciera ser otro: mientras Estrada, pese a todas sus críticas –que no son pocas, y que no son de poca entidad tampoco (Estrada, 1873: 254)–, termina rescatando la obra y la acción de los hombres de la generación de 1837, los juicios de Groussac suenan a poco en un texto en el que “literalmente demuele” el *Dogma*, como afirmaba Quereilhac (2006: 124).

85 Empezando por la primera mención que hace Groussac (1985: 277) de la obra de Estrada como aquella en la que el autor ya había notado los diferentes sentidos que erráticamente adopta en el *Dogma* la primera palabra simbólica.

86 Estrada también valora positivamente a Alberdi: junto con Sarmiento –el de *Argirópolis*, no el de *Facundo*, (Estrada, 1873: 313)–, dio “obras que fueron el primer arranque científico de la organización nacional” (Estrada, 1873: 400).

87 Sobre la polémica con De Ángelis, véase Fontana y Román (2006).

## CAPÍTULO 3. Paul Groussac y la emergencia de la crítica literaria

### 3.1. La emergencia de la crítica literaria en Argentina<sup>88</sup>

... Echeverría hizo nacer en el país la crítica literaria, no solo porque la practicó, sino porque sus libros fueron los primeros que la prensa argentina comentó en artículos

Rojas (1960, t. 5: 201)

Ubicándose en la línea de lo señalado por Rojas, Adriana Amante precisa, en su valioso trabajo sobre Juan María Gutiérrez, que convendría datar la *emergencia* de la crítica literaria argentina en el año que identifica a la generación que llevó adelante esa tarea, 1837, y no en 1834, cuando aparecieron las primeras reseñas sobre *Los consuelos* (Amante, 2003: 162-163). Por su parte, Beatriz Sarlo también señalaba que el origen de la crítica responde al advenimiento del romanticismo en el Río de la Plata, pero no exclusivamente por la labor de los románticos, sino porque, con la irrupción del romanticismo, el neoclasicismo (los hermanos Varela, para señalar a sus figuras señeras) sentirá la necesidad de una postulación crítica (Sarlo, 1967: 46-47).<sup>89</sup>

Más allá de uno u otro matiz, la afirmación de que para esos años pueden encontrarse los textos que por primera vez pueden denominarse como críticos parece no suscitar ninguna duda. Ahora bien, no pareciera suceder lo mismo con la forma en que es conceptualizado ese origen; en otros términos, no nos parece seguro que, como escribe Amante, la crítica literaria pueda pensarse bajo el signo de la *emergencia* para esos años. Con el término no pensamos en un estadio de profesionalización de la práctica, o en la conformación de una autonomía relativa dentro de un campo literario caracterizado también por esos rasgos, lo cual nos llevaría hacia los años del Centenario (Perosio, 1986; Sarlo y Altamirano, 1997b). Por el contrario, creemos más conveniente datar la emergencia de la crítica hacia el año que le dio nombre a otra

generación, y en torno al cual se piensa el brote de géneros diversos con rasgos modernos: 1880, ese “recodo de la historia”, como lo llamaría por su parte Groussac (1972: 212).<sup>91</sup>

Lo apuntaba Adolfo Prieto en “La generación del ochenta. Las ideas y el ensayo”: “... los escritores del 80 configuran la imagen de un grupo –el primero en la historia de nuestras letras– para el cual la disposición crítica se asimila como un elemento natural del oficio literario” (1980: 57-58). Y lo propio hacía Antonio Pagés Larraya (1980: 797) en su ponencia “Del legado literario del 80: la crítica”, en la que arma un panorama sugestivo: “Sin ingenuo organicismo podemos afirmar que la crítica argentina llega a su madurez en el 80”.

Para aproximarnos a una explicación del fenómeno, conviene acercarse a la tesis de Alejandra Laera (2004: 19) acerca de la emergencia de la novela en Argentina. La autora sostiene que, pese a los ensayos de novelas, practicados de forma más o menos distantes unos de otros, el género *emerge* –en el sentido que la categoría adopta en Raymond Williams–<sup>92</sup> de forma tardía, en la década de 1880. Recién entonces se dan cita variables de diverso tipo:

Por un lado, se dieron nuevas condiciones para su circulación: modernización tecnológica, crecimiento sostenido de la prensa y constitución incipiente de un mercado de bienes culturales [...]. Por otro lado, se advierten efectos de los cambios políticos y sociales que favorecen la emergencia de un campo literario relativamente autónomo de la sociedad civil, ampliación y renovación del público lector, *emergencia de una crítica literaria más moderna*, disponibilidad creciente de los escritores respecto de la política y posibilidades de profesionalización que abren camino a la constitución del novelista (Laera, 2010: 96-97; cursivas nuestras).

La argumentación de Laera no solo nos interesa por la frase subrayada, que anota justamente lo que aquí intentamos sostener y que debe pensarse en el marco de otro enunciado mayor de Raymond Williams (2009: 70) que sostiene que el mismo concepto de “crítica” está esencialmente asociado al desarrollo del concepto de

literatura, como apuntamos ya en nuestra introducción. También nos interesa ese otro argumento de Laera que señala que es para la década de 1880 que la producción de novelas se vuelve prolífica (Laera, 2004: 19), dado que, paralelamente, parece suceder otro tanto con la producción de textos críticos. Y no solo en revistas literarias (*Revista Argentina*, primera época, *Revista del Río de la Plata*, *Nueva Revista de Buenos Aires*, *La Biblioteca*, para nombrar algunas de las más importantes), sino también en libros que suelen recopilar esas intervenciones periodísticas de hombres de letras que cada vez más pueden ser definidos específicamente como críticos.

Después de Juan María Gutiérrez, que escribe sus trabajos fundamentales en las décadas de 1860 y 1870, continuando las líneas de su obra iniciada en la década de 1830 y que hay consenso en considerar, como lo hace Amante (2003), como *el* crítico del XIX, se destaca cronológicamente la figura de Pedro Goyena. Si la *Revista Argentina* (en su primera época: 1868-1872) fue un hito importante en la constitución de un ámbito intelectual, como lo indicará Groussac desde las páginas de *La Biblioteca* (Groussac, 1986: 185), los artículos críticos de Goyena allí aparecidos le valieron su reputación de crítico. El resultado o desarrollo trunco de esta campaña<sup>93</sup> será atribuido por Sergio Pastormerlo a la producción insuficiente de textos literarios; es por ese motivo que –agrega– la crítica debió dedicarse a los estudios históricos, como en el caso de Gutiérrez, y solo en la década siguiente encontraría sus condiciones de posibilidad la crítica en forma de reseña (Pastormerlo, 2006: 11).<sup>94</sup> La mayoría de los artículos de Goyena se reunirán recién en 1917, en la colección *La Cultura Argentina* dirigida por José Ingenieros, pero bastaron en su época para otorgarle enorme ascendencia sobre sus contemporáneos: “Nadie ha querido recoger la herencia gloriosa de Don Juan María Gutiérrez y de Pedro Goyena”, afirmó, por ejemplo, Martín García Mérou (1894: 14). En el mismo manuscrito que aquí examinamos, Groussac llama a Goyena “un joven maestro de la crítica argentina” (f. 8r).<sup>95</sup>

García Mérou, que sobre las reseñas de Goyena también afirmó que habían representado el inicio de la “verdadera crítica” en Argentina (citado por Pastormerlo, 2006: 11; García Mérou, 1973: 24), es otro de los referentes de la crítica del período. Analizando sus intervenciones sobre la novelística de Eugenio Cambaceres, Alejandra Laera (2004: 174 y 177) sostuvo que allí “se perfila el surgimiento de la figura de un crítico literario más moderno” y que puede detectarse la “incipiente autonomía de la crítica”. Autor de *Recuerdos literarios* (1881) y *Confidencias literarias* (1994), libros de crítica memorialista, pero también autor de un proyecto, metódico y esforzado (aunque trunco), de historia intelectual del Río de la Plata al que pertenece su ensayo sobre Echeverría (García Mérou, 1890: 7), su obra crítica ha recibido alguna atención valiosa (Gnutzmann, 1998, 2000; Blanco, 2007), pero no exhaustiva.

Si bien, como hemos visto, Prieto señaló la importancia de “disposición crítica” para los escritores del 80, solo se detuvo en Calixto Oyuela y Paul Groussac, dado que figuras como la de Goyena, García Mérou o Santiago Estrada no habrían superado los riesgos del impresionismo (Prieto, 1980: 58). Más acá en el tiempo, Oscar Blanco sí ha estudiado esas figuras desatendidas. En primer lugar, lo hizo en un capítulo del volumen *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, editado por Nicolás Rosa en 1999, volumen en que se analizan sincrónicamente autores y contextos sobresalientes –más allá del “mapa diacrónico” diseñado por Rosa–, y que constituye un antecedente fundamental como marco para nuestra investigación. Posteriormente, el autor publicó una versión más elaborada de su investigación en “De la protocritica a la institucionalización de la crítica literaria” (Blanco, 2006).<sup>96</sup> Como ya apuntamos en el capítulo anterior, Blanco considera un recorte de la producción crítica de las últimas dos décadas del siglo XIX (M. García Mérou, P. Goyena, S. Estrada. M. Cané, P. Groussac) y se propone “indagar cuáles son las condiciones de posibilidad de constitución de esa crítica, teniendo en cuenta qué lee, qué no lee, y qué no puede leer” (Blanco, 2006: 452). Señala el lamento de esa crítica por la falta de una literatura nacional y el imperativo de su

construcción; la existencia de una línea liberal (cuyo representante sería M. García Mérou) y de otra nacionalista católica (P. Goyena, en primer lugar, y luego Calixto Oyuela); las variadas polémicas (entre pares y, por lo tanto, atenuadas); la imposibilidad de esa crítica de leer ciertas zonas de la producción literaria: el naturalismo (aunque tendrá también defensores, como el mismo García Mérou) y la gauchesca; y los procesos de especialización y profesionalización periodística y académica en las primeras décadas del siglo XX: del primero, la revista *Nosotros* (fundada en 1907 por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti) es el signo más sobresaliente; del segundo, se destaca la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras en 1896, y el revisionismo histórico encarnado por Ricardo Rojas, quien fundó la cátedra de literatura argentina en 1912 y publicó su historia entre 1917 y 1922.<sup>97</sup>

En definitiva, es dentro de ese momento de emergencia de la crítica, que prefiero situar en la década de 1880, en el que es necesario ubicar el manuscrito sobre Esteban Echeverría y a su autor.

### 3.2. Groussac y la especialización de la crítica literaria

Con respecto a la figura de Groussac, se destacan como antecedentes dos tipos de aportes, aquellos producidos desde la historia intelectual y aquellos elaborados desde el terreno de los estudios literarios. Con respecto a los primeros, sobresalen las investigaciones de Paula Bruno: *Paul Groussac. Un estratega intelectual* (2005) y *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época* (2011).<sup>98</sup>

Es fundamental rescatar de los trabajos de Bruno el marco en el que sitúa su estudio de la figura de Groussac. Su intención es estudiar un período de la vida cultural argentina que se inicia en la década de 1860 y que llega hacia 1910, y que, sostiene, merece estudiarse por su espesor propio, por su importancia, aunque tradicionalmente haya sido considerado como un período de opacamiento de la vida intelectual, aparentemente plegada al ritmo de la política (Bruno, 2011: 16; 196). Según Bruno (2009a: 368), la



república porteña de las letras de entonces se caracterizó por la diversificación y multiplicación de sus zonas, y por su apertura a la labor de pioneros culturales de también diverso perfil.

Bruno sostiene que Groussac, llegado a la Argentina en 1866, veía como altamente deficitaria la vida intelectual de este lado del Atlántico y se constituyó como un promotor cultural a partir de su labor periodística, historiográfica, literaria, crítica, y, fundamentalmente, a partir de su rol como director de la Biblioteca Nacional (1885-1829), y de las revistas *La Biblioteca* (junio de 1896-abril de 1898) y los *Anales de la Biblioteca* (1900-1915). Crítico de la política criolla, reclamaba especificidad para la labor intelectual, de la cual se constituyó en referente. Sin embargo, hacia el Centenario, con la consolidación de un campo intelectual de rasgos más definidos (Altamirano y Sarlo, 1997), la misma modernización de la vida intelectual antes alentada por los hombres de cultura como Groussac terminó por imponer un relevo generacional (Bruno, 2011: 210-211).

Como se observa en Bruno, Groussac ha sido reevaluado en las últimas décadas como un iniciador o una figura de transición en el proceso de conformación de un campo intelectual y, particularmente, de especificación de dos de las disciplinas en cuyas esferas se incluyen muchos de sus intereses y obras, la crítica literaria y la historiografía. Sintomática de esa situación transicional, de su condición de polígrafo –a pesar de haberse pronunciado por la especialización del trabajo intelectual (Bruno, 2011: 145)–, es la circunstancia de que tanto Miguel Vitagliano, por un lado, y Alejandro Eujanián, por el otro, se hayan detenido en el mismo texto para estudiar, el primero, “la construcción específica de un lugar de intelectual: el del crítico literario” (Vitagliano, 1999: 66), y, el segundo, la “constitución de la historiografía como una disciplina profesional” (Eujanian, 2003b: 44).

Ese texto es “Escritos de Mariano Moreno”, aparecido por primera vez en *La Biblioteca* en 1896 y recogido por Groussac en *Crítica literaria*. El texto es una crítica de la edición de las obras de Mariano Moreno hecha por Norberto Piñero, y que tuvo como última consecuencia, además de una réplica de Piñero y una contrarréplica

de Groussac, la decisión de Groussac de dar por terminada la publicación de *La Biblioteca*, en respuesta a una carta del entonces ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública de la Nación, Luis Beláustegui, que Groussac interpretó como censura (Bruno, 2005: 80).<sup>99</sup>

Entre las estrategias empleadas por Groussac para desacreditar la edición de Piñero –comenzando por su pretendido carácter de edición *crítica*–, se encuentra la de negarle al autor las condiciones necesarias para la tarea, dada su profesión de abogado; de aquí que afirme, en un pasaje que en la bibliografía groussaquiana se cita profusamente:

¿Por qué no penetra en los países de habla española esta noción, al parecer tan sencilla y elemental: que la historia, la filosofía y aun esta pobre literatura representan aplicaciones intelectuales tan exigentes por lo menos, aunque no tan lucrativas, como las del abogado o del médico, no siendo lícito entrarse por sus dominios como en campo sin dueño o predio común? (Groussac, 1985: 228)<sup>100</sup>

Antes de continuar su análisis, Vitagliano se detiene en este punto y cita una definición de *crítico literario* que alude a su especialización:

... solo se le exige [al viajero] sinceridad en el juicio y conciencia en la información. No creo que en las páginas presentes se echen de menos estas condiciones. Por lo demás, esta actitud es la más frecuente en la crítica literaria: fuera de una o de dos materias de su dominio propio, no penetra en otra sino a título de huésped o transeúnte (Groussac, 2005a: 36; citado por Vitagliano, 1999: 66).

El pasaje vale como una delimitación de un área del saber, aunque no sin tensión, dado que al mismo tiempo Groussac señala su por entonces imposible realización en estas tierras. Groussac se disculpará de su condición de aficionado alegando el hecho de que los “países nuevos”, como el que le tocó vivir, poco soportan el “especialismo”; y páginas después escribirá: “Todos somos aquí literatos de ocasión, aun los que vivimos entre paredes cubiertas de libros” (Groussac, 2005a: 39). Sobre el punto, cabría citar las palabras de Pastormelo (2006: 3) cuando señala que, en los inicios del proceso

de modernización literaria, cada vez que se agudizaban los lamentos por los signos ausentes de una literatura moderna, esas ausencias estaban dejando de ser tales.

Ahora bien, en la varia obra de Groussac, no es infrecuente encontrar pasajes discordantes o contradictorios, tal como el propio autor lo señalaba al negarse a corregir los textos reunidos en *El viaje intelectual*, ya que entendía que no podía reivindicarse el inmovilismo bajo el disfraz de la coherencia (Groussac, 2005a: 37). Es decir, sería posible multiplicar las opiniones acerca del crítico y de su tarea, esparcidas en la obra de Groussac, y encontraríamos en ellas inflexiones particulares.

Sin embargo, se destaca una crónica musical acerca de “*Mefistofele en Colón*” aparecida el 10 de junio de 1886 en *La Nación* (núm. 4763). Allí aparece una definición del crítico que se hace cargo de otra tensión, esta vez inherente al discurso de la crítica, la establecida entre su carácter específico y su amplitud, su interdisciplinariedad (si la palabra no resulta demasiado teórica en este contexto). La reproducimos extensamente, dado que es la definición más específica que sobre el crítico y la crítica pudimos encontrar en la obra groussaquiana:

Para nosotros un crítico de literatura o arte es un escritor que, además de su especialidad profesional, es capaz de interesarse por todas las manifestaciones científicas, artísticas y hasta industriales de la humanidad. No hay que confundir, por supuesto, ese interés universal por cuanto nos rodea con la detestable superficialidad del *dilettantismo* [sic] que reina en los pueblos nuevos o envejecidos, y se traduce por la manía de ensayarse simultáneamente en muchos oficios distintos. El crítico moderno conoce las ciencias y las artes en su espíritu y marcha general, pero no incurre en el error de sustituirse al artista creador o al sabio inventor; su función principal es el examen y clasificación de los *fragmentos de civilización* que le vienen a mano; su objeto importante es la determinación de una fórmula o ley general; su cualidad soberana es la comprensión simpática que le permite gustar imparcialmente de todas las obras geniales, originales, sin exclusión de razas o edades. (Groussac, 2007: 214)<sup>101</sup>

Groussac va más lejos en sus crónicas musicales, dado que llega a firmar que es en esa clase de textos donde la crítica alcanza su mayor complejidad. Porque si es Goethe, que “ha inaugurado el siglo de la crítica”, quien puede personificar la figura del “artista crítico”,<sup>102</sup> de otra crónica musical se desprende que la crítica de ópera –pese al lugar lateral que parece ocupar en la obra groussaquiana–<sup>103</sup> sería uno de los lugares de mayor exigencia y realización del discurso crítico. En efecto, ninguna otra manifestación artística pareciera reunir mayor complejidad, y es por eso que, después de señalar la necesidad de “conciencia” y “sinceridad” en cualquier “fabricación literaria”, y el hecho de que “las mejores críticas musicales son las de los literatos que tienen pasión por la música” (2007: 198) (y no la de los músicos), agrega en “Entreacto” (*La Nación*, núm. 4754, domingo 30 de mayo de 1886):

La ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales; fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería menester una preparación enciclopédica y una abertura de espíritu poco comunes en todas partes y que, seguramente, quien las poseyera no habría de congregarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias (Groussac, 2007: 199).

Respecto de esta cita, se pueden precisar al menos dos aspectos. Como en otras ocasiones (como en el propio ensayo sobre Echeverría), la caracterización de un tipo de crítico esconde mal la proyección de su propia figura y, por lo tanto, no escapa a su habitual inmodestia, inmodestia de la que, por otra parte, parece no renegar: “Toléreseme lo mismo a mí, sacristán indigno pero fervoroso del culto musical, ya que no podría decir *modesto* sin ser acusado de inmodestia” (Groussac, 2007: 182). Por otro lado, se podría contraponer la valoración que supone esa concepción de la ópera con la que expresaba cuatro años antes en *Esteban Echeverría*, que podría resultar sorprendente si no se estuviera familiarizado con las asumidas contradicciones del autor:

La poesía lírica moderna es el eslabón que junta la poesía antigua con la música, que será la poesía de mañana. Estamos asistiendo, sin darnos cuenta de ello, a una transición fatal. La poesía, como forma del lenguaje humano, desaparecerá insensiblemente. Ella admitía ayer a la música como a una hermana menor y desheredada: hoy aquella es ya su sirvienta –*ancilla musicae*– en los dramas musicales modernos: un Scribe es suficiente para un Meyerbeer. Pero mañana la sinfonía destronará a la ópera que no es sino un género mixto y bastardo (f. 57r).

### 3.3. Protocolos críticos

Volviendo a la lectura que Vitagliano hace de “Escritos sobre Moreno” como “el testimonio más perfecto del surgimiento de la moderna crítica literaria textual en el país” (Vitagliano, 1999: 65), conviene recordar que los elementos que Groussac analiza son los que echa en falta en la edición de Piñero –“la psicología del autor y [...] el espíritu de su tiempo” (Groussac, 1985: 243)–, y que ese análisis se concretiza, para la demostración de que Moreno no pudo haber escrito el llamado *Plan de operaciones*, en dos clases de pruebas: las materiales y las *idiográficas*, neologismo para significar las peculiaridades del lenguaje escrito. Con respecto a estas últimas, sostiene:

Puede que este género de pruebas sea menos eficaz que el de las anteriores para ciertas personas; para los lectores ilustrados, no dudo que sean estas las más decisivas y concluyentes. Para mí equivalen a reconocer por la voz, y sin verla, a una persona de mi intimidad que esté hablando en el cuarto inmediato, a no confundir, por ejemplo, a mi hijo con mi ordenanza. Es el testimonio vivo, más irrefragable que todos los documentos, para la propia convicción, pero, claro está que ¡no tiene valor para los “sordos”! (Groussac, 1985: 262)

Estas operaciones condesan en buena medida muchas de las efectuadas por Groussac en sus textos críticos. Por lo tanto, conviene, a partir de este punto, desplegar una serie de consideraciones sobre las formas o los protocolos por medio de los cuales Groussac evalúa autores, movimientos, ediciones.

En primer lugar, cabe detenerse en esos dos elementos que Groussac consideraba imprescindibles para la edición de Moreno, porque no se relacionan exclusivamente con el tipo de edición requerida para el caso, sino con un concepto decimonónico de crítica literaria; Groussac es muy consciente de eso. Así lo entiende en una olvidada crítica sobre *Una excursión a los indios ranqueles* publicada en *La Tribuna* en 1877. Antes de entrar en el análisis de la obra de Lucio V. Mansilla, señala:

Se ha descubierto, no hace muchos años, que un artista no es un mero juglar, y que el estudioso oficio del crítico, no consiste únicamente en la grata tarea de adjudicar premios o azotes a los primeros. La ciencia histórica da cabida a un verso de Plauto o Calderón entre su *testimonia*; un Herbert Spencer no juzgará perdidas para la sociología las horas que emplee en visitar un museo de pintura. No consideramos ya que el *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare sea un sueño de noche veraniega, sino una de las mil eflorescencias del Renacimiento pagano trasplantadas en el suelo inglés por el más grande los poetas. (Groussac, 1877: 1)

Y el corolario: Groussac sostiene que una obra de arte es un “documento preciosísimo para la historia de la humanidad”, en virtud de contener, por un lado, “una imagen parecida a la vida real” de los lectores a la que iba originalmente dirigida,<sup>104</sup> y, por el otro, una imagen impresa de la “personalidad” del autor (Groussac, 1877: 1). Son estas, justamente, las dos categorías con la que analiza las obras de Moreno, o las que falsamente se le habrían atribuido: “el espíritu de su tiempo” y “la psicología del autor” (Groussac, 1985: 243).

Por lo demás, el descubrimiento que señalaba Groussac es claramente romántico. Considerar que la tarea de la crítica consistiría únicamente en “adjudicar premios o azotes” es, antes bien, un postulado neoclásico, como el de esa “crítica a lo Hermosilla” (f. 51r) que Florencio Varela hace de “Los consuelos”, y que Groussac analiza a su vez en el capítulo IV de *Esteban Echeverría* (“Los críticos literarios del Plata en 1835”).

Desde la teoría literaria, podría pensarse el descubrimiento que apunta Groussac a partir de Jacques Rancière, esto es, en términos de lo que el filósofo denomina el paso de las Bellas Letras a la Literatura. La Literatura, al romper con los principios de las Bellas Letras,<sup>105</sup> reemplaza el régimen de representación por el régimen de expresividad: la poeticidad ya no es la actividad que produce los poemas, sino la cualidad de los objetos poéticos: su capacidad de desdoblarse, de ser tomado como manifestación de una esencia, como una metáfora o metonimia de aquello que lo ha producido (Rancière, 2009: 55). Este régimen de expresividad, que no dicta cómo deben hacerse las obras sino cómo están efectivamente hechas, permite pensar como dos caras de la misma moneda a la literatura como expresión del genio y a la literatura como expresión de la sociedad, esos dos elementos que Groussac señalaba en su análisis (individuo y sociedad). Afirma Rancière al respecto:

Literatura y civilización son dos términos que se impusieron juntos. La literatura como obra libre del genio individual y la literatura como testimonio sobre el espíritu o las costumbres de una sociedad descansan en la misma revolución que, al convertir la poesía en un modo del lenguaje, sustituyó el principio de representación por el principio de expresión [...]. El genio romántico no es el de un individuo sino en la medida en que es también el genio de un lugar, un tiempo, un pueblo, una historia (Rancière, 2009: 69-70).

En este punto, habría que agregar que no solo se vuelve sugestiva aquella definición groussaquiana de la función del crítico (examinar y clasificar los *"fragmentos de civilización"*), sino la referencia a "un Herbert Spencer" que no juzga perdidas para la "sociología" las horas empleadas en un museo de pintura; y es que, continúa Rancière, ese régimen de expresividad no permaneció reducido al ámbito de la literatura; su legado lo recogería el discurso histórico (desde Michelet hasta los historiadores de los Anales), la sociología, el marxismo, la ciencia freudiana (Rancière, 2009: 56-57; 2011: 41-43).

Por otra parte, estas ideas –estos descubrimientos, como los llamó– le llegan a Groussac fundamentalmente bajo la forma que tienen en dos de sus reconocidas influencias. A través de la crítica de

Sainte-Beuve, cuyo centro de gravedad permanece anclado en lo biográfico (Wellek, 1991: 67), y a través la crítica de Taine, cuyo problema principal es justamente el de “la representatividad”, tal como pudo aprenderlo de Hegel:

Las obras artísticas comunican verdad, una verdad necesariamente histórica, sobre el hombre de tal tiempo y lugar. ‘si nos proporcionan documentos es porque son monumentos’. A juicio de Taine, las distintas épocas cristalizan en grandes obras, lo cual supone cierta armonía entre el genio y su tiempo. (Wellek, 1988: 55 y 54)<sup>106</sup>

Señala Colombi (en Groussac, 2005a: 15-16) que el método de Sainte-Beuve puede encontrarse en los “medallones” que Groussac publicara en *La Biblioteca*, en la reseña de “Los raros” de Rubén Darío, en el artículo sobre Alphonse Daudet (la percepción de la psicología del creador da la medida de la obra) y en la crítica al Sarmiento de Rodin (la escultura no logra cifrar la psicología de la persona esculpida), incluidos los dos últimos en *El viaje intelectual* (primera serie).

Los ejemplos podrían extenderse y mostrarían las inflexiones en que lo biográfico se vuelve piedra de toque para evaluar la obra. Además del caso de Daudet, podría mencionarse el de Cervantes –la primera conferencia que abre *Crítica literaria*, dedicada al autor del Quijote, se titula justamente “Preparación de la obra por la vida–, y, también, el de Espronceda, en su primer artículo periodístico, aparecido en la *Revista Argentina* en 1871:

La vida interior del poeta –es decir el carácter de su obra– puede deducirse de su existencia como hombre, (tomando en cuenta la índole de su espíritu y el medio ambiente), del mismo modo que se adivina desde luego el color y perfume de una flor con solo examinar el tallo de la planta (Groussac, 1871a: 138).

Sin embargo, hay otros casos en que la atribución autoral está en discusión: es allí donde la *pesquisa* crítica obtiene sus conclusiones más resonantes y polémicas. El caso de Mariano Moreno a este respecto es, como vimos, ejemplar. También lo es la discusión entablada con Ricardo Palma acerca de un supuesto manuscrito de T.



Haenke. La posición de Groussac es recogida en *Crítica literaria*; allí intenta demostrar no solo que Haenke no escribió ninguno de los capítulos publicados por el director de la Biblioteca Nacional del Perú, sino que busca, además, determinar quién es su verdadero autor, al que cree descubrir en la figura de un conocido marino, don Felipe Bauzá (Groussac, 1985: 363). El texto que cierra *Crítica literaria*, dedicado a “La cuestión ‘Shakespeare’”, es interesante por aplicar la misma fórmula, pero con un fin inverso. Aquí el crítico no se lanza a la búsqueda de un nombre, sino que, por el contrario, trata de invalidar las operaciones de aquellos críticos puestos a la tarea de...

rebuscar con infatigable ardor, por bibliotecas y archivos, al ‘verdadero’ autor de las veinte obras maestras teatrales [...] hasta ahora poco atribuidas desatentamente al según ellos iliterato lugareño y cómico de la legua, de cuyo estropeado nombre no quieren acordarse (Groussac, 1985: 376).

El procedimiento alcanza la ficción. En el tercer acto de *La divisa punzó*, obra teatral a la que tendremos oportunidad de volver, el personaje de Rosas pretende convencer a Terrero de tener en su poder una carta incriminadora de Manuel Vicente dirigida a Valentín Alsina. Pero Terrero desconfía de su origen, la Mazorca; lee con atención, y exclama:

Ya di con lo que buscaba y estaba seguro de encontrar: la prueba del fraude. El estilo de esta carta [...] aparece tan burdamente falsificado como su letra. Me consta que Manuel Vicente nunca tuteaba a Alsina, ni lo llamaba por su nombre de pila, sino siempre por su apellido. Son indicios que saltan a la vista. (Groussac, 2003: 99)

De entre todos, el caso más resonante es, no obstante, el del *Quijote*, pero no el de Cervantes, sino el de Avellaneda. Y lo es por la polémica entablada con Marcelino Meléndez Pelayo, quien denuncia que el trabajo de Groussac aparecido en 1903 es producto de su *hispanofobia*<sup>107</sup> y que su principal hipótesis –el ser Juan Martí (autor de la segunda parte apócrifa del *Guzmán de Alfarache*) el verdadero autor el *Quijote* de Avellaneda– es mucho más insostenible que las que busca deslegitimar. Para probar esto último, el crítico español,

amén de dar a conocer la partida de sepelio de Juan Martí (1604, anterior a la publicación del libro), discute las pruebas que, para el caso del *Plan de operaciones*, Groussac había bautizado *idiográficas*.<sup>108</sup>

La línea de continuidad que venimos trazando entre la fórmula crítica empleada en “Escritos de Moreno” y *Une énigme littéraire* la advirtió, para señalar sus reservas, Ricardo Rojas, primero en *Doctrina democrática* (Rojas, 2013: 238), una edición de los textos de Moreno, y luego en su *Historia de la literatura argentina* (Rojas, 1960, t. V: 32, nota 1). Escribió, a propósito de la discusión de la autoría del *Plan*, que, si bien “la parte negativa” del trabajo de Groussac le parecía “excelente”, el método le parecía “peligroso” y que nadie lo sabía mejor que el propio autor, ya que no difería del seguido en *Une énigme littéraire*. Groussac no dejaría de responderle en un “*Post scriptum*” que añadiría en *Crítica literaria*, en el que, además, reanudando a medias la polémica con Menéndez Pelayo, declararía tener los materiales para defender su hipótesis y mostrar la inexistente relación entre su Juan Martí y el supuestamente inventado por sus “adversarios” (Groussac, 1985: 270).

Por lo demás, en buena parte de estos casos, y sobre todo en el último, se evidencia una vez más que Groussac hizo de la polémica una práctica inescindible de la crítica (Colombi, en Groussac 2005a: 14), más allá de si se considera, con Borges, que en su caso se trataba de “un placer desinteresado en el desdén” (en *Nosotros*, 1929: 79) o, con Bruno, de una estrategia con la que buscó acumular legitimidad en el universo cultural porteño (Bruno, 2005: 121).

Si volvemos ahora a nuestro manuscrito para continuar pensando en los protocolos críticos desplegados por Groussac, lo primero que notamos es que aquí Groussac se resiste a resumir en un retrato las impresiones sobre Echeverría, ya que entiende que esa actitud resultaría simplificadora al reducir a una unidad lo que es “un ser ondulante y diverso, como dice Montaigne” (f. 162r). Ahora bien, es en este momento en el que Groussac vuelve a proponer aquel doble eje que venimos rastreando en esta sección (la psicología y el medio), y lo hace de tal manera que no deja lugar a dudas acerca de que se trató de una mirada crítica consciente y reflexivamente asumida:

El carácter especial de una producción literaria, lo mismo que la conducta individual, es la resultante de varias fuerzas componentes que tienen en el ser humano su punto de aplicación. Esta resultante puede desde luego dividirse en dos, que llamaré la *inneidad* y la educación; sin tomar precisamente la primera palabra en el sentido cartesiano, ni en el fisiológico (Lucas) en que suele oponerse a *herencia*.

La inneidad, para mí, es la suma de las fuerzas o facultades que se hallan en potencia en el recién nacido. Algunas de ellas son la triple herencia genérica, nacional y paterna, y la inneidad propiamente dicha que hace, por ejemplo, que dos hermanos casi de la misma edad puedan ser diferentes y aun opuestos, a pesar de ser idénticos todos los elementos generadores. —Bajo el nombre de educación, designo, además del aprendizaje escolar, la influencia de la familia, de la sociedad, de la vida y condición social de cada individuo. (ff. 163r-164r)

A más de lo dicho con anterioridad, la cita convoca la atención por al menos otros dos motivos —de ahí la extensión con la que nos permitimos exponerla—. El primero de ellos es su impronta positivista, aunque tampoco debería creerse que se trata de una nota disonante en la obra groussaquina. Si bien la imagen más recordada es la de un Groussac crítico del positivismo (sobre todo por “La degeneración hereditaria”, prólogo a *La locura en la historia*, de José M. Ramos Mejía), no falta en su obra un Groussac de signo opuesto. Sin ir más lejos, inmediatamente a continuación de “La degeneración hereditaria”, recopilado en la primera serie de *El viaje intelectual*, Groussac incluye otro texto titulado “Enfermedades de la voluntad”, en el que reconoce a ese joven “en plena efervescencia positivista” que alguna vez había sido (Groussac, 2005a: 351-352). Desde ya, Groussac no rehuía tales discordancias: en el “Prefacio” de *El viaje intelectual* también recurrió a Montaigne para defender a “el sujeto voluble y vario” que era también él mismo (Groussac, 2005a: 38). El segundo motivo que nos lleva a detenernos en el pasaje es lexicográfico: se destaca una palabra que, una década más tarde (en 1893), será objeto de debate en las páginas de *La Nación* a propósito

de la traducción y publicación como folletín de la novela de Émile Zola *Le Docteur Pascal*; la palabra en cuestión, calco francés, es *innéité*, que en 1882 Groussac ya escribe *inneidad*.<sup>109</sup>

---

<sup>88</sup> Algunas hipótesis acerca del estatuto de la crítica literaria en la segunda mitad del siglo XIX en Argentina forman parte de una investigación mayor, como la que proyectamos para nuestro doctorado.

<sup>89</sup> Entre las investigaciones más recientes que se detienen en la crítica literaria del período, se destaca la tesis doctoral de Hernán Pas (2010), que estudia las relaciones entre la prensa periódica y la cultura literaria durante la primera mitad del siglo XIX tanto en Chile como en el Río de la Plata, atento a la creación de un público lector nacional y de un canon estético. Entre otras virtudes, tiene la de recoger material inédito o de poca circulación. Por razones semejantes, es decir, un muy exhaustivo trabajo de archivo (aunque la mirada sobre el biografiado resulte sesgadamente simpática), resulta importante asimismo la biografía de Esteban Echeverría escrita por Félix Weinberg (2006).

<sup>90</sup> La expresión alude al título del tomo 3 de la *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera.

<sup>91</sup> Sobre la generación del 80, véase el estudio de Jitrik (1998); sobre los diversos usos de la expresión “generación de 1880”, véase Bruno (2009b).

<sup>92</sup> Sobre el concepto de “emergencia” para Williams, véase la nota 9 de la Introducción.

Para la categoría de emergencia, véanse también las precisiones de Josefina Ludmer (2012: 22-23): “... emergencia es surgimiento y también necesidad urgente de uso. El momento de la emergencia del género es el momento anterior a la repetición, la variación y la convención que, precisamente, constituyen un género literario; es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas. Entonces lo escrito es enteramente transparente, parece decirlo todo y todo puede leerse a la vez...”. Y luego: “... el momento de la transparencia es doblemente paradójico. Primero, porque allí se lee como género lo que todavía no constituye género. Segundo, porque esa transparencia [...] es también un efecto de perspectiva: solo puede leérsela desde el género ya constituido, el futuro y la convención”.

<sup>93</sup> Se destaca “El señor Del Campo y sus críticos”, donde reflexiona sobre lo que considera un momento inaugural de la crítica.

<sup>94</sup> De forma similar, aunque enfatizando la cualidad insuficiente, y no la cantidad, escribe Groussac a propósito de la crítica de Goyena en la *Revista Argentina*: “No había de esperarse que una colección así hacinada a la de Dios (me refiero a las producciones examinadas) y con retazos tan desiguales por el valor como dispares en la índole, contribuyese a mantener la crítica a gran altura ni diese ocasión para abrir nuevos horizontes al arte americano” (Groussac, 1972: 75).

<sup>95</sup> Sobre una inscripción en el manuscrito que adjudica la referencia de la frase a Sarmiento, y no a Goyena, véase el capítulo 1.

96 A pesar de reconocer que el formato libro no fue el soporte privilegiado de circulación de la crítica literaria en el período (y que muchos de ellos eran en todo caso una recopilación de artículos aparecidos previamente en la prensa), Blanco trabaja sobre todo con fuentes editadas.

97 Si bien más tardía, es significativa de la institucionalización de la crítica la aparición del tomo IV de *Las ideas estéticas en la literatura argentina* (1926), de Jorge Max Rohde, dedicado a la “crítica como género especial en nuestras letras” (Rohde, 1926: 5).

98 Eduardo Wilde, José Manuel Estrada y Eduardo Ladislao Holmberg son los otros tres *pioneros intelectuales* que estudia Bruno.

99 El artículo apareció por primera vez en *La Biblioteca* (Buenos Aires, junio, 1896, I, pp. 121-160). En las páginas de la revista también se publicó un segundo artículo (enero, 1898, VII, pp. 268-318) como contrarréplica al folleto publicado por el doctor Norberto Piñero (*Los escritos de Moreno y la crítica del señor Groussac*, Buenos Aires, 1897). Vitagliano trabaja solo con el primer artículo; Eujanián considera los dos en su análisis; también con “La desaparición de *La Biblioteca*” (en *La Biblioteca*, VIII, 1898, pp. 244-245). La decisión de dar por finalizada la revista es también un signo de una búsqueda de especificación de la actividad intelectual.

100 Otro pasaje similar de “Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el Dogma Socialista” es el siguiente: “El principio de la división del trabajo, sobre todo intelectual, considerado como síntoma de progreso, está desconocido todavía en muchas regiones de la América del Sur y aun en España. Se nos habla aquí y allí de ingenieros que son también médicos y dramaturgos. Bello era autor de un manual y también de un tratado de derecho internacional, de cosmografía; Juan M. Gutiérrez ha escrito una geometría; el señor Etchegaray es ingeniero, poeta y estadista. No saben sus cándidos panegiristas que el secreto de ser un aficionado en todo, es ser aficionado a todo. Hoy, entre los verdaderos sabios, nadie sale de su dominio circunscrito; no hay siquiera físicos: sino ópticos, electricistas, etc. Lo mismo sucede en medicina, en química y todas las otras ciencias. En el momento actual, no hay vida de hombre que baste para abarcar una sola ciencia en su conjunto” (Groussac, 1985: 283-284).

101 Esta *voracidad* crítica será reclamada para sí en el boletín bibliográfico sobre *Los raros*: “Humilde alumno de tan grandes maestros [Renan, Taine], me doy el testimonio, en mi esfera limitada, de no haber dejado pasar hasta ahora una innovación artística, desde Wagner a Boito, una tentativa científica, desde el evolucionismo hasta la novísima telepatía, sin informarme de ellos con simpatía, procurando entenderlas sin prevención hostil” (Groussac, 1963: 7).

102 Su curiosidad dio lugar a obras que no serían producto de la inspiración, sino “deducciones filosóficas revestidas de una forma perfecta” (lo crítico y lo artístico juntos) (Groussac, 2007: 214-215).

103 El autor nunca las reunió en libro. En *El viaje intelectual* (primera serie), Groussac incluye una crónica teatral dedicada a Sara Bernhardt y anota: “No sé si recogeré algún día mis folletines teatrales que, aun podados de sus detalles alusivos a la representación, constituyen sin duda lo más efímero de mi producción literaria” (Groussac, 2005a: 276).

104 La referencia es general, pero Groussac la enfatiza con respecto a los “escritores de costumbre” (“desde Aristófanes a Flaubert”): el ejemplo en el que se detiene es el *Satyricon*, de Petronio (Groussac, 1877: 1).

105 Para Rancière, la Literatura es la inversión de los cuatro grandes principios que animaban la poética de la representación. El primero, planteado ya en la *Poética* de Aristóteles, es el principio de ficción. Lo que hace la esencia de un poema es el hecho de ser imitación, una representación de acciones. Es este principio el que fundaba la traducibilidad de las artes: la poesía y la pintura podían compararse en las Bellas Artes porque ambas contaban una historia. El segundo principio es el de genericidad (*généricité*). Lo que define a un género, argumenta Rancière, no es un conjunto de reglas formales, sino la naturaleza de lo que se representa, es decir, el tema. Determinado por el tema representado, el género define modos de representación. Por lo tanto, el principio de genericidad implica el tercer principio, el del decoro: los medios de representación deben ser los adecuados al género, al tema. El cuarto principio es el ideal de la palabra en acto; los valores que definen la potencia de la palabra poética, afirma Rancière, son los de la escena oratoria: “La autonomía de la ficción, que no se ocupa más que de representar y gustar, depende de otro orden, se regula a través de otra escena de palabra: una escena ‘real’ en la que no se trata solamente de gustar por medio de historias y discursos, sino de educar espíritus, salvar almas, defender inocentes, aconsejar reyes, exhortar pueblos, arengar soldados, o simplemente sobresalir en la conversación en la que se destacan las mentes agudas” (Rancière, 2009: 36).

La literatura invierte cada uno de estos cuatro principios. Al primado de la ficción opone el primado del lenguaje, por lo que las artes son traducibles como diferentes formas de lenguaje: “Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis*, se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular” (Rancière, 2009: 47). La metáfora, entonces, se constituye como el principio mismo de la poeticidad. Al segundo principio, el de genericidad, la literatura opone el principio antígenérico de la igualdad de todos los temas representados. Y, al tercer principio, el de decoro, la indiferencia del estilo con respecto al tema representado: ya no hay una correlación entre los temas y el modo de tratarlos, ya no hay diferentes niveles de estilo. Por último, opone el modelo de la escritura a la escena oratoria.

Para un análisis más detallado de la propuesta de Rancière, ver Romagnoli (2013).

106 Sin duda es Sainte-Beuve la referencia fundamental para Groussac; en *Los que pasaban* escribió que se trataba del “crítico por antonomasia” (Groussac: 1972: 191). Además de Sainte-Beuve, Colombi (en Groussac, 2005a: 14) también liga el método crítico de Groussac al de Samuel Johnson. Respecto a la crítica literaria en clave biográfica, en Sainte-Beuve y en Hippolyte Taine, puede verse Dosse (2007: 79-94).

107 Para una lectura de la polémica, remitimos al estudio preliminar de Fernando Alfón a la traducción al español que la Biblioteca Nacional ha editado hace algunos años en su colección “Los raros” (Groussac, 2010). También puede consultarse Bruno (2005: 102-104). Como ejemplo de la postura de Groussac frente a la crítica española, citamos un fragmento: “Este desdén hacia lo morisco del esfuerzo, de la humilde y pedestre exactitud, de la crítica vigilante y atenta más aun con uno mismo que con los otros; esta despreocupación de los resultados obtenidos por la ciencia y el arte extranjeros: en una

palabra, este rechazo de marchar hacia la verdad, lo engalanan entre ellos del bello nombre de *españolismo...*” (Groussac, 2010: 28).

108 Apenas un ejemplo: “Comparando la sintaxis de Avellaneda y de Martí, encuentra el señor Groussac ciertas analogías, que por probar demasiado no prueban nada, puesto que no sólo pueden notarse en estos autores, sino en otros muchos de diversas regiones de España” (en Groussac, 2010: 169).

109 El debate (“Un traductor en aprietos”, 3 de mayo de 1893; “Lexicología. La palabra discutida”, 14 de mayo de 1893, ambos en *La Nación*) es analizado por Patricia Wilson como ejemplo de los problemas implicados en la traducción, pero también de las prácticas constitutivas del proceso de importación literaria (Wilson, 2006: 662). En 1882, Groussac utiliza el término en un sentido diferente al que tendrá en la novela de Zola, en la que adopta un sentido *sui generis* (Wilson, 2006: 663).

## CAPÍTULO 4. La literatura argentina y el crítico francés

Según buena parte de la bibliografía sobre el autor, Groussac como crítico literario apenas se habría ocupado de la literatura argentina; lo afirmaron, por ejemplo, dos figuras como Arrieta (1959: 433-434) y Prieto (1980: 59). En el mismo sentido, Mariano Siskind advierte que Groussac no incluyó en *Crítica literaria* ni un solo ensayo de *literatura nacional*, puesto que el artículo sobre *El Dogma socialista* es más bien un trabajo de “historia de las ideas” que no atiende a “la especificidad estética o narrativa de la literatura”. Siskind precisa, asimismo, que Groussac tampoco incorpora “ninguna lectura que pudiera ser considerada un antecedente estético para la literatura que él prescribía a los jóvenes con posibilidades de producir textos ‘al calor e influjo’ de la modernización política” (Siskind, 2010: 357).

A la luz del manuscrito que aquí estudiamos –en el que no solo se propone un análisis de la totalidad de las obras de Echeverría, sino en el que se postula a “La cautiva” como feliz pieza de literatura nacional– creemos que se vuelve pertinente reconsiderar aquellas afirmaciones. Con este fin, y sin dejar de advertir la importancia máxima que sobre el punto revisten las páginas que aquí se estudian por primera vez, sostendremos que Groussac se ocupó de temas de literatura argentina en una medida mayor de lo que la historia literaria consigna. Es verdad que no con la prioridad con que se ocupó de otras literaturas (como la española) y también es cierto que mucho de lo que escribió al respecto lo dejó inédito o disperso en publicaciones periódicas; sin embargo, creemos que esa dedicación adquiere una importancia que permite revisar propuestas como la de Prieto (1980: 58) cuando escribe que “el más influyente crítico con que contó la literatura argentina hasta la segunda década [del siglo XX] [...] se ocupó apenas de la literatura nacional” (cursivas nuestras). Recordemos que Groussac produjo suficiente material aunque más no sea para poder anunciar en *Crítica literaria* (Groussac, 1985: 13 y 94), en 1924, una segunda serie con artículos dedicados a escritores argentinos (aparecerían Echeverría, Mármol, Andrade, entre otros).



Por lo demás, no es cierto tampoco que no exista ninguna bibliografía atenta a la preocupación de Groussac por la literatura argentina. En este sentido, Verónica Delgado (2006: 94) afirma que en *La Biblioteca* existe una propuesta de “una literatura de tema nacional” por parte Groussac, que lo acerca (aunque no lo asimila) a la diseñada por Joaquín V. González en *La tradición nacional* y, sobre todo, en el prólogo a los *Recuerdos de la tierra*, de Martiniano Leguizamón.

Por lo demás, y si esas intervenciones no ocuparon un lugar central en su obra, sí fue un claro foco de interés el problema mismo de la constitución de una literatura con carácter nacional, en un contexto en que la crítica se autolegitimaba en el imperativo de creación de una literatura con dicho carácter. En este sentido, analizaremos de qué manera, a pesar de mostrarse escéptico acerca de la posibilidad una literatura propia, no dejó en ocasiones de señalar aquellos que le parecían ensayos originales, comenzando con los versos de “La cautiva”, de Echeverría.

En este punto, cabe una última consideración acerca del vínculo entre literatura nacional y emergencia de la crítica literaria, es decir, entre este y el capítulo precedente. Se trata de la peculiar ligazón que Groussac establece entre la especialización y la distinción entre pueblos productores y consumidores de civilización. Si, como vimos ya en la introducción, en *Del Plata al Niágara* (1897) se limitaba a resaltar ese “abismo” entre pueblos, en “Apuntes de viaje. Cosas de Francia”, texto fechado en agosto de 1898, Groussac muestra un camino a seguir al sostener que la división del trabajo es el requisito para lograr salir de una existencia subalterna:

La aptitud, siquiera parcial, para llegar a ser un país elaborador de su propia civilización –o, si preferís, colaborador *activo* de la civilización universal–, solo se conseguirá con la aplicación de cada energía particular a un solo objeto y sus anexos, o sea con la llamada división del trabajo (Groussac, 2005a: 151).

Que ser elaborador de su propia civilización implica –para Groussac– ser original es algo que ya hemos señalado y que continuaremos trabajando precisamente en este capítulo. Sin

embargo, nos permitimos aquí una nueva cita que resume la cuestión con la fuerza del estilo groussaquiano, y que muestra asimismo una actitud voluntarista por parte del autor. Así, en el prefacio a *Del Plata al Niágara* –y como problemática que desencadena el posterior dictamen acerca del “abismo” que mediaría entre una clase y otra de pueblos–, Groussac formula una serie de preguntas que –veremos en las páginas siguientes– no casualmente recuerdan el programa político-cultural de la generación de 1837:

¿Hasta cuándo seremos ciudadanos de Mimópolis y los parásitos de la labor europea? Cortar de un sablazo heroico ese cordón umbilical de la colonia, era empresa fácilmente realizable para quien tenía altivez y valor. ¿cuándo lucirá el día de la emancipación moral, y alcanzará el intelecto sudamericano sus jornadas libertadoras de Maipo y Ayacucho? (Groussac, 2006: 57).<sup>110</sup>

#### 4.1. Los escritores argentinos

Múltiples referencias a obras de literatura argentina se esparcen aquí y allá en la obra de Groussac: a *Facundo. Civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento, a *Amalia*, de José Mármol, a *Fausto*, de Estanislao del Campo, a *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, entre las que más se reiteran. En general con valoraciones similares, aunque a veces discordantes, por ejemplo, sobre *Fausto*, que es también una discordancia en su visión de la gauchesca. Sorprende, en realidad, la nota que aparece en “La poesía popular y el libro de los cantares”, uno de sus primeros artículos aparecido en la *Revista Argentina*; allí Groussac rescata, entre otras cosas, la “gracia criolla de los detalles, y sobre todo la perfecta imitación que allí se encuentra del lenguaje gaucho” (Groussac, 1871b: 403). En *Los que pasaban*, ya aparece una opinión negativa sobre la literatura gauchesca que más claramente asociaríamos con Groussac y con la crítica literaria de la época en general (Blanco: 2006: 464-467): allí afirma que una de las causas del éxito del poema fue el...

criollismo triunfante, el sabor a mate cimarrón del diálogo gauchesco en que retozaba a su gusto el hijo de la pampa, si no tal cual fuera jamás en la realidad, por lo menos como lo habían compuesto y 'convencionalizado' cincuenta años de mala literatura. (Groussac, 1972: 74).

Si nuestro propósito central fuera perseguir esta red de referencias, ciertamente el manuscrito ocuparía un lugar central, y no solo porque permite resignificar el lugar que Echeverría ocupó en la obra de Groussac, sino, sobre todo, porque se evidencia en él una imagen de lector relativamente infrecuente, uno que construye una constelación en el que las obras de Echeverría pueden ser puestas en relación con las obras de José Mármol –por sus malos diálogos, su ocasional buen humor (f. 144r) o por la “cuerda varonil” de alguno de sus versos (f. 154r)–, con las de Ricardo Gutiérrez –por las diferencias en la versificación (f. 78r)– o con las de Lucio V. Mansilla –por la “verdad” que encierran y comparten los versos de “La cautiva” con “las notas tomadas con daguerrotipo” de *Una excursión a los indios ranqueles* (f. 78r)–. Entre las referencias a autores argentinos, se destaca la cita al hacedor de “áticos versos”, el poeta Carlos Guido y Spano, de quien reproduce –en su defensa del género frente a los dichos de Echeverría– el soneto titulado “Río de Janeiro” (f. 61r). Además de los que ya mencionamos en capítulos anteriores –por ejemplo, Sarmiento por la falsedad de sus paisajes (f. 105r)–, entre los escritores argentinos son mencionados también los hermanos Florencio y Juan Cruz Varela –“lírico-académico el uno, [...] poeta trágico el otro” (f. 50r)– y Bartolomé Mitre –cuyos versos pone por encima de los de Andrés Bello (f. 99r)–. Se verifican también referencias a períodos de las letras argentinas: el carácter “insignificante”, “nulo” de la literatura colonial (f. 92r), la medianía de los versos de los poetas neoclásicos (Luca, López, Varela) frente a los cuales los descriptivos de Echeverría suponen un paso adelante (f. 71r). Señalamos ya alguna referencia a la literatura gauchesca en el capítulo anterior, en un pasaje que filiaba el descubrimiento del tipo del gaucho a esa “etnografía del arte” propiciada por el romanticismo (f. 72r). Otra referencia al universo de la gauchesca aparece en la equivalencia que establece entre Homero y un

“inspirado *payador*” (f. 63r), pero sobre todo en su crítica a la crítica de Florencio Varela sobre *Los consuelos*. Groussac acuerda en tildar como falso el endecasílabo “Llevándose las esperanzas mías”;<sup>111</sup> sin embargo, agrega lo que es una concesión al criollismo, punto sobre el que volveremos más adelante:

Pero el poeta, sin duda, le hubiera contestado que adoptaba completamente la pronunciación argentina; y así como consideraba abusivamente las palabras *suyo* y *murmullo*, *rayo* y *caballo* como consonantes, escribía *llevandose* porque así se pronuncia comúnmente en la tierra del *cielito*. (ff. 53r-54r)

Aunque esta red de referencias permite reconstruir una peculiar imagen de lector, apuntábamos que no era nuestro propósito principal su descripción; es por eso que, en este apartado, nos interesa evaluar la presencia que tiene en la obra de Groussac, amén de la figura de Echeverría, las de Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento, puesto que son los tres escritores argentinos a quienes les dedicó mayor atención.<sup>112</sup>

Antes de avanzar, se impone realizar una serie de consideraciones a propósito de la naturaleza genérica de los textos de Groussac. Sobre Alberdi escribió en diferentes ocasiones (v.g., en *Sud-América*, 20 de junio de 1884), pero su trabajo más importante es el “El desarrollo constitucional y las *Bases* Alberdi”, aparecido en el tomo II de los *Anales de la Biblioteca* (1902) y luego recogido en sus *Estudios de historia argentina* (1918). Así, el texto sobre Echeverría (sobre su pensamiento político y no sobre sus obras *literarias*, como aclaraba Siskind) es incluido en su libro de crítica literaria y, el dedicado a Alberdi, en su recopilación de ensayos históricos. Para el caso de Sarmiento, la cuestión se vuelve más problemática. Si es la figura a la que más atención le dedica (y la que más atraviesa –en el sentido de *asimilación*– su propia obra), esa profusión de referencias hace que sea aún mayor la variedad genérica. De los textos que escribió sobre el sanjuanino –o pronunció: por ejemplo, en sus funerales–, se destacan los recogidos en *El viaje intelectual*:<sup>113</sup> “Sarmiento”, artículo

aparecido por primera vez el 14 de septiembre de 1888, a raíz de su muerte; “El Sarmiento de Rodin”, sobre la escultura, un texto de 1900; y “Sarmiento en Montevideo”, notas de viaje de 1883.<sup>114</sup>

Ahora bien, la pertinencia de atender a todos estos textos para pensar la mirada crítica de Groussac sobre Echeverría, Alberdi y Sarmiento se justifica a partir de la categoría misma de emergencia, que trabajamos en el capítulo anterior. En este sentido, recordemos que Josefina Ludmer sostiene que la doble paradoja de la transparencia del momento de emergencia de un género consiste en que se lee como género lo que aún no constituye género, y que tal lectura solo es posible a partir de la perspectiva que otorga el género ya constituido (Ludmer, 2012: 22-23).<sup>115</sup> Por otra parte, vuelven a ser pertinentes aquí las hipótesis formuladas por Jorge Panesi a propósito de la crítica literaria argentina del siglo XIX, particularmente aquella que sostiene que la crítica existe entonces *enquistada* dentro de diversas instituciones y discursos (Panesi, 1998: 13).<sup>116</sup>

De los juicios de Groussac sobre Alberdi, a los que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior, nos interesa detenernos brevemente en tres aspectos. En primer lugar, es respecto de Alberdi sobre quien Groussac anota lo que se ha señalado a propósito de su estilo crítico: “esa capacidad tan suya de ser elogioso y lapidario a la vez” (Ansolabehere, 2012: 28);<sup>117</sup> en efecto, Groussac –como indicamos en el segundo capítulo– anota, frente a quienes sostienen que ensalzaría, o, por el contrario, denigraría al tucumano, que a él lo guía la objetividad, una objetividad que, como venimos analizando para el caso de Echeverría, a veces se compone de juicios fuertemente subjetivos y, a la vez, fuertemente tensionados entre sí, al punto de que, en ciertos casos, rozan provocativamente la contradicción (Groussac, 1902a: 205-206, nota 1). En segundo lugar, y en relación con lo anterior, es posible encontrar respecto de Alberdi juicios más claramente contradictorios. Por ejemplo, los categóricos elogios volcados en el capítulo sobre el *Dogma* conviven con claras amonestaciones en sus textos sobre las *Bases*. Si en el manuscrito

Groussac se refiere a Alberdi como al “verdadero escritor político” que “no usa una imagen que no sea explicativa”, dueño de una “frase corta y aguda, repleta de substancia” (Groussac, 1897a: 296),<sup>118</sup> en el artículo luego recogido en *Estudios de historia argentina* (1918) Alberdi sigue siendo caracterizado por “la claridad insuperable del estilo” y “la precisión lapidaria de la cláusula” (Groussac, 1902a: 234), pero ahora se revela vacía o llena de materia falsa: Alberdi es, para Groussac, el “prestigioso juglar de la frase” (Groussac, 1902a: 218). Por último, si son múltiples los rasgos que señala Groussac en la obra de Alberdi –que no está tampoco exento de haber plagiado– es la *improvisación* su rasgo definitorio: “improvisador de talento” (Groussac, 1902a: 200) o “incurable improvisador” (Groussac, 1902a: 231) son dos de las formas en que lo llama.

La relación de Groussac con Sarmiento es mucho más compleja. Aquí solo examinaremos algunos de sus aspectos a la luz de los objetivos de nuestra investigación. Nos interesa, sobre todo, esa referencia a Sarmiento como el “*representative man* del intelecto sudamericano” por su “presteza a asimilarse en globo lo que no sabía y barruntar lo que no aprendiera” (Groussac, 2005a: 46). La frase es doblemente sugerente si se piensa que, de acuerdo con la concepción groussaquiiana de la intelectualidad sudamericana, quienes podrían reclamar el derecho a convertirse en los hombres representativos parecieran ser Echeverría y Alberdi; en este sentido, en la polémica con Ricardo Palma, Groussac resume las características del medio intelectual como un lugar en el que “la labor paciente y la conciencia crítica” son reemplazadas con “el *plagio* o la *improvisación*” (Groussac, 1985: 374; cursivas nuestras).

En contraposición, existen buenos motivos –incluso en el mismo texto, escrito a la muerte del sanjuanino– para pensar a la figura de Sarmiento como una feliz excepción; no ciertamente por su labor paciente o su conciencia crítica, sino porque, como en “La cautiva” de Echeverría, Groussac encuentra en Sarmiento una rareza: la originalidad, aquello que sistemáticamente les niega a los escritores argentinos (o sudamericanos, o americanos sin más).

Sarmiento no ha sido un escritor completo, mucho menos un sabio de laboratorio o de archivo, quizá tampoco un político profundo ni un soberano orador; ha sido la mitad de un genio, único ejemplar de su especie en la historia patria, y, para decirlo todo de una vez, la personalidad más intensamente original de la América latina. (Groussac, 2005a: 55)

“Mitad de un genio”, y también el “más genial” de nuestros “escritores originales” (Groussac, 2005a: 99), Sarmiento es el *más* y el *menos* representativo del intelecto argentino: “Es imposible vivir algunos días en contacto con Sarmiento sin sentirse en presencia de un ser original y extraño, ejemplar de genialidad rudimental, *sin duda único en este medio gregario*”, escribe en el relato de su experiencia con el escritor en Montevideo (Groussac, 2005b: 46; cursivas nuestras). Podría agregarse que, si Sarmiento le merece esta opinión a Groussac, la razón hay que buscarla fundamentalmente en un libro, *Facundo*, al que considera “el libro más original” de la literatura sudamericana, al punto de ser “inimitable” (Groussac, 2005a: 99 y 95).

Como con Echeverría, como con Alberdi, Groussac elabora elogios y críticas que, en ocasiones, entran en tensión. Porque, como es evidente, Sarmiento no es para Groussac solo motivo para “fórmulas lapidasas”, como sostiene Bruno (2005: 147),<sup>119</sup> ni su gesto se resume en “la sorna un poco mezquina”, como apunta Sarlo (2012: 368).<sup>120</sup> Groussac valoró a Sarmiento en una medida mayor a la que probablemente le mereció cualquier otro escritor argentino. Basta con reparar en la variedad de ocasiones en que *Facundo* se proyecta sobre sus propios textos: pensamos en las notas como “El gaucho” o “Calandria”, tal como lo apunta Colombi (en Groussac, 2005a: 18), pero también en su obra teatral *La divisa punzó*, de 1923, y asimismo en textos históricos como la “Noticia biográfica del doctor Don Diego Alcorta y examen crítico de su obra”.<sup>121</sup> En este último, algunas de las tesis capitales del *Facundo* son retomadas para explicar el período rosista, y se condensan en la caracterización de Rosas como “gaucho malo” (Groussac, 1902b: LXXXII).

## 4.2. La originalidad argentina

Independientemente del empeño con el que se haya ocupado de autores argentinos, lo que sí fue un claro foco de interés fue el problema mismo de la originalidad, de la constitución de una literatura con carácter nacional. El tema, que recorre persistentemente la obra groussaquiana,<sup>122</sup> fue un tópico largamente recorrido por la crítica del período (Blanco, 2006: 453). Con respecto a esto, es necesario tener presente que con esta operación la crítica del período no hacía sino continuar con atraso las inquietudes de los románticos de la generación del 37. En efecto, para sus miembros el problema de la posibilidad de una literatura propia había sido uno de los principales ejes de reflexión, y, para Groussac, como analizamos en el segundo capítulo, es el eje que, desde el epígrafe, atraviesa su ensayo dedicado al poeta romántico.

Es también el punto de la carta a Alcalá Galiano que Echeverría incluye en el *Dogma socialista* como respuesta a un artículo del español aparecido en el *Comercio del Plata*<sup>123</sup> y que Groussac considera su “mejor producción crítica” (f. 97r). Echeverría, sostiene Groussac, tenía razón en negarse a admitir la originalidad de la literatura española contemporánea y la conveniencia para América de “imitar imitaciones” (f. 92r); y acertaba, también, en defender el derecho a construir, con el tiempo, una “verdadera variedad de la lengua española” (f. 93r).<sup>124</sup> Sin embargo, se equivocaba gravemente, continúa, en no reconocer que hacia 1840 la literatura española (si bien salida de su cauce desde el siglo anterior) era muy superior a la de cualquier estado americano, incluyendo los del Norte (ff. 92r-93r).

Dar cuenta del balance que Groussac hace de esta polémica no solo interesa por ser uno de los episodios clave en el que Echeverría reflexiona sobre el eje articulador del ensayo que lo tiene como protagonista. Es importante detenernos en él, además, por lo que tiene de valor de síntesis con respecto a la construcción de la imagen que de sí hace Groussac. En este sentido, señalando la “altanería” (f. 96r) de Echeverría de no aceptar la comparación de las literaturas española y argentina, parece implícitamente proponerse, con no



menor inmodestia, a ocupar el mismo el rol que postula: “No fuera tan temerario Echeverría que aceptara el paralelo y remitiera el arbitraje a un crítico inglés o francés que supiera bien el español” (f. 96r).

En efecto, tal como Bruno (2005: 111-115) lo indicó con respecto a otros momentos de la trayectoria intelectual de Groussac, en este ensayo su nacionalidad francesa oficia como signo de distinción y superioridad; hay índices, por ejemplo, que remiten a la configuración de un nosotros a partir de su condición de extranjería –“En Francia, llamamos guitarra...” (f. 139r)–. Asimismo, por lo que toca a la aptitud de este árbitro extranjero, en más de una página Groussac se ha encargado de resaltar su competencia; lo hace cuando objeta la tesis de Echeverría acerca de la preeminencia del castellano como lengua poética sobre el francés y el italiano, contradiciéndolo en cada punto (ff. 94r-95r); y lo hace, también, cuando se vuelve crítico, a su vez, de la “crítica a lo Hermosilla” que hizo Florencio Varela de *Los consuelos* (f. 54r).

En definitiva, ya es posible observar en 1882 el comienzo de aquella “larga prédica” cuya “eficiencia” reconocerá “escasa” en el prefacio de su *Crítica literaria* en 1924 (Groussac, 1985: 12); es decir, ya es posible reconocer ese perfil de promotor cultural (Bruno, 2011: 124) con el que reclamaría especificidad para la labor intelectual: “Por todas estas razones, no creo irreprochable mi crítica. Pero, si de su fondo se desprende para la juventud una incitación al estudio concienzudo y seriedad en el trabajo, no habré perdido mi tiempo” (f. 3r).

Y, fundamentalmente, se puede observar que se inicia, en fecha tan temprana, uno de los tópicos que atravesará toda su reflexión crítico-literaria posterior: el problema de la constitución de una literatura nacional. En 1882, el tópico lo elabora en discusión con Esteban Echeverría y una crítica que, entonces, se autolegitimaba en la postulación de la necesidad de creación de una literatura nacional. Una década después, lo hará en discusión con el modernismo de Rubén Darío y en un contexto de oposición a la cultura norteamericana con argumentos que ya es posible observar en su libro de viaje por América.

Esto –la escéptica visión groussaquiiana acerca de la constitución de una literatura con carácter nacional–, lo hemos analizado en páginas anteriores. Aquí buscamos perseguir y analizar otros momentos de la obra de Groussac que complementan o entran en tensión en mayor o menor grado con aquellos postulados, dado que es posible encontrar juicios que apuntan hacia la originalidad de la literatura americana en general y argentina en particular. Como decíamos al comenzar este capítulo: a la luz del manuscrito completo, es decir, a la luz de la asunción por parte de Groussac del tópico según el cual “La cautiva” constituiría un ejemplo de literatura original en el verdadero sentido de la palabra, no puede hacerse extensivo a la obra groussaquiiana en su conjunto aquella afirmación de Siskind (2010: 357) respecto de *Crítica literaria* (1924) acerca de que Groussac no incluye ningún antecedente estético para la literatura que prescribía a los jóvenes.

La formulación más clara que conocemos a propósito del derecho y la necesidad de que los pueblos americanos apuesten por un arte nacional *en ese momento* –y no como posibilidad en un futuro siempre lejano–, es decir, la formulación que más claramente entra en tensión con lo sostenido en su discusión con Rubén Darío, se encuentra no en una nota de crítica literaria, sino en una serie de crónicas musicales publicada en *Le Courrier Français* en 1895 y dedicada a *Taras Bulba*, la ópera con partitura de Arturo Berutti (1858-1938) y libreto de Guillermo Godio.<sup>125</sup>

Esta serie de crónicas se destaca porque en ella Groussac realiza juicios que entran en llana contradicción con lo que afirma predominantemente en las otras críticas musicales. En primer lugar, en esta serie Groussac defiende la idea de que la música puede –y debe– expresar el color local. Si una y otra vez Groussac había negado esa “arqueología romántica” (Groussac, 2007: 257) que sostiene la existencia del color local en la música,<sup>126</sup> en la primera crónica sobre *Taras Bulba* afirma: “Del carácter local que pudo pintar la música, mejor no hablar. Esto puede ocurrir en China tanto como en Paraguay” (Groussac, 2008: 168), aceptando implícitamente la posibilidad y la necesidad estéticas del rasgo característico traducido

en música. En segundo lugar –y esto es lo esencial– se declara sin ambages a favor de un arte nacional: “Los pueblos nuevos, cuya civilización aún está forjándose, han hecho un esfuerzo por agrupar sus legítimas aspiraciones a la personalidad, al *ser*, en torno a una producción artística que se origine en el territorio nacional”. Y agrega:

Desde luego, a las viejas naciones fecundas ya no se les ocurre, habría demasiados reclutas; y, en esta ocasión, el árbol escondería el bosque. Pero Rusia, Brasil, los Estados Unidos, muchos otros, durante largo tiempo y apasionadamente buscaron la obra teatral que pudiera ser el núcleo, el punto de unión, y, como se dice en estos lados, el *señuelo*<sup>127</sup> de las obras artísticas futuras (Groussac, 2008: 174).

Como decíamos, es este el pasaje más claro que conocemos en que Groussac defiende y considere que es necesario “incentivar” la búsqueda de una literatura con perfil propio (Groussac, 2008: 173). Por supuesto que, si Groussac declara legítima la tentativa operística de fundar temáticamente un arte original, no aplaude el resultado, dado que la idea de constituir una ópera argentina con una historia de Ucrania le parece “demasiado barroca” (Groussac, 2008: 173). Y le parece, además, que la ópera es estéticamente débil, dado que solo tomaba lo más débil de la obra de Gógol, la trama “artificial o torpemente byroniana”. Groussac lo dirá con una analogía que nos resulta cara:

Para que entiendan mejor los argentinos: el *Taras Bulba* de Gógol, es, en más grande, *La cautiva* de Echeverría; ahora bien, imaginen un ‘arreglo’ del poema que solo mantuviera la ridícula historia de Brian y María –y del cual la pampa hubiese sido extirpada: ¡los diez cuadros a menudo admirable de la pampa, que son todo el poema!... (Groussac, 2008: 175)

Pero Groussac da un paso más y llega a sugerir un tema para una ópera nacional. Su elección no es obvia: ni la monotonía de la conquista en el Plata,<sup>128</sup> ni menos aún la era colonial o la etapa de la independencia; tampoco la pampa de “*La cautiva*”. Groussac anota que acaso podría encontrarse buen material en la extraña capital del

antiguo Tucumán, Esteco, a la que ya se había referido en su *Memoria histórica y descriptiva de la provincia de Tucumán* (1882). Sin embargo, encuentra el verdadero tema de la ópera nacional en “la leyenda” de la ciudad de los Césares, acerca de la cual se contaban extraños prodigios (Groussac, 2008: 177).

Esta propuesta en torno a la tradición de una literatura nacional recuerda la que ensayaba por esos años Joaquín V. González tanto en *La tradición nacional* (1888) como en su artículo sobre Martiniano Leguizamón, publicado primero en *La Biblioteca* y luego como prólogo a los relatos de *Recuerdos de la tierra*. De hecho, como lo adelantamos, Verónica Delgado (2006) propuso leer este vínculo, aunque no a partir de las crónicas de ópera. La autora se detuvo en el artículo de González sobre Leguizamón publicado en el mismo número que el boletín bibliográfico dedicado a *Los raros* (*La Biblioteca*, año I, t. II, noviembre, 1996) y, además, en el boletín que Groussac escribió sobre *Recuerdos de la tierra* y que apareció acompañando al dedicado a *Prosas profanas* (*La Biblioteca*, año II, t. III, enero, 1897).

Tras recordar que al final de la reseña dedicada a *Los raros* Groussac indica la posibilidad de un arte americano, Delgado sostiene: “Esta poética de lo propio es la que para el caso de la literatura argentina defendería Groussac, al referirse a *Recuerdos de la tierra*” (Delgado, 2006: 90). Por un lado, Groussac –siempre de acuerdo con Delgado (2006: 92)– valora los relatos de Leguizamón como una forma de oposición al decadentismo y al criollismo;<sup>129</sup> por el otro, objeta la “ejecución”, la falta de naturalidad, la prosa mezclada de giros gauchescos que produce una hibridez artificial (Groussac, 1897b: 154). Ya en la conclusión, el crítico escribe:

... un asunto bien elegido, como en el caso actual, compensa la ejecución deficiente [...]. Vamos a ver el ejemplo contrario de un escritor cuyo talento se malogra en gran parte por lo inconsistente de su materia. El señor Leguizamón labra monigotes en el oro nativo de la substancia nacional; el señor Darío cincela ninfas en un bloque de hielo artificial, bajo los trópicos, sin oír el gotear siniestro que llora la destrucción de la obra apenas concluida:

*Lequel vaut mieux, Seigneur?... (Groussac, 1897b: 156)*

En definitiva, para Delgado en *La Biblioteca* se verifica un programa estético para la literatura argentina: “La fórmula propuesta por Groussac para una literatura argentina sería entonces la doble obligación del tema (nacional) y de la lengua (culta)” (Delgado, 2006: 94). Los ejemplos programáticos que pueden leerse en la publicación son, en prosa, los relatos de *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones, y, en verso, los poemas de Rafael Obligado (Delgado, 2006: 101).

Son claros, entonces, los puntos en común con la invención de la tradición nacional que propone Joaquín V. González, dado que la propuesta de una literatura de tema nacional y el rescate de un modelo en lengua culta, como “Santos Vega” de Obligado, se verifica en el prólogo a *Recuerdos de mi tierra* y también en *La tradición nacional* (1888).<sup>130</sup> No obstante, son manifiestas las diferencias; para Delgado, dependen de la posición de enunciación. Es decir, y si bien el programa de literatura nacional esbozado por Groussac se emparentaría directamente con las operaciones de construcción o invención de la nación entendida como totalidad imaginaria (Delgado, 2006: 91), Groussac y González se distancian en la medida en que el primero escribía como crítico literario (de ahí que priorice aspectos técnicos como la ejecución) y el segundo como “un funcionario”, “un diseñador de políticas culturales sesgadas por las políticas del Estado” (Delgado, 2006: 96).

Esta imagen de Groussac atento a un programa de literatura nacional es novedosa. En la bibliografía crítica predominan más bien afirmaciones tendientes a mostrar que Groussac apenas si se habría ocupado de temas de literatura nacional. Además de las referencias al respecto que ya hicimos a Prieto, Arrieta y Siskind, aquí podemos agregar que esa imagen de un Groussac atento a los perfiles nacionales de la literatura acaso pueda resultar dudosa también por algunas declaraciones suyas en las que se detuvo Paula Bruno. Según la investigadora, Groussac no solo no se preocupó por una “misión identitaria” en sus estudios de los procesos nacionales, sino que, por el contrario, se opuso a su construcción (Bruno, 2005: 125 y

184); así, escribió en su discusión con Bartolomé Mitre a propósito de su *Santiago de Liniers*: “Un requisito, sí, me faltará siempre para escribir la historia al uso de este continente: es el sentimiento de aldea obcecado y estrecho, que crea mitologías en pleno siglo racionalista” (citado por Bruno, 2005: 184). Ahora bien, respecto a este punto sí creemos conveniente considerar las especificidades discursivas donde tienen lugar las afirmaciones; en otros términos, tales pareceres fueron formulados para la escritura de la historia, y no para la escritura crítica (literaria u operística) o, en términos amplios, para la escritura literaria.<sup>131</sup>

La hipótesis es, entonces, que Groussac no desatendió la literatura argentina y que incluso propuso modelos a seguir. Si lo hace en el manuscrito inédito sobre Esteban Echeverría (1882), o si lo hace en las crónicas de ópera escritas en francés publicadas en *Le Courrier Français* (1895), no serán esos los lugares en los que tiene mayor visibilidad; ese espacio lo ocupa, además de “Calandria”, en el que aquí no ahondaremos, el artículo “El gaucho. Costumbres y creencias populares de las provincias argentinas”, conferencia dada en el World’s Folk-Lore Congress de Chicago el 14 de julio de 1893. La conferencia en inglés se publicó en 1893 con el título *Popular Customs and Beliefs of the Argentine Provinces*. La traducción se publicó en *La Nación* con una introducción, que, resumida, aparece, junto con el artículo, en la primera serie de *El viaje intelectual*.

Si en la discusión con Darío Groussac niega por el momento cualquier carácter propio a la literatura nacional, es decir, si lo niega en una discusión que podríamos pensar como un “entre nos” de escritores, cuando tiene que pronunciar y escribir en una lengua que no es el español, y especialmente, cuando emplea una lengua que no es la suya, el inglés, y ante un público desconocido, Groussac organiza un texto lleno de color local, del que no falta el “mar [...] de praderas”, el “desierto”, “las *tolderías* de los indios” ni el “ombú” (Groussac, 2005a: 75).

Al momento de situar la especificidad de su lugar de enunciación frente a la lengua y el país que lo recibe como extranjero neto, se manifiesta con claridad una oscilación típica del yo groussaquiano.

Así, señalando su extrañeza con respecto al idioma en que brinda la conferencia, se refiere al francés como “*mi lengua*” e, inmediatamente, respecto del tema tratado, escribe “*nuestro gaucha argentino*” (Groussac, 2005a: 72; cursivas nuestras). A continuación, señala la existencia de tres variedades étnicas. A dos les concede carácter de “variedades reales”: a la del gaucha de Buenos Aires y provincias limítrofes, y al de “las selvas de Tucumán, cuyo verdadero tipo vive en Santiago”; el tercer tipo, que habita Corrientes y Misiones, es una variedad indígena que solo por “frotamiento e infiltración” posee costumbres gauchescas (2005a: 74).

El primer tipo, el del “gaucha llanero”, es el descrito por Sarmiento, y es en este punto que el sanjuanino se proyecta en Groussac. Se proyecta y se concentra, porque el gaucha de Groussac—que, como apunta Colombi (en Groussac, 2005a: 18), prefigura las conferencias de Lugones y los cuchilleros de Borges por su perfil legendario y épico—concentra los tipos sarmientinos; el gaucha llanero es pintado por Groussac conjuntamente como baqueano, rastreador, gaucha malo y gaucha cantor (Groussac, 2005a: 79-81).

Luego Groussac pasa a caracterizar el segundo tipo, el de los “gauchos de Santiago”, el que “debía ser” el tema principal de su disertación (Groussac, 2005a: 84). Para el retrato de esta variedad no encuentra como antecedentes más que su propia *Memoria histórica...* y su experiencia personal. Las tradiciones, costumbres y creencias de estos gauchos que poseen una lengua particular y viven una vida cuasi idílica se materializan en una forma de arte popular sobre la que Groussac se demora:

Todos esos gauchos de Santiago tienen el sentimiento poético, siquiera su expresión permanezca casi siempre incompleta y pobre. Pero sobre todo son músicos, apasionados de canto y melodía, dotados de una memoria y un oído realmente sorprendentes. Si la República Argentina logra algún día artistas inspirados, creo que de allí saldrán, continuando la tradición de los Alcorta, a cuya familia pertenece nuestro joven compositor Alberto Williams. (Groussac, 2005a: 90-91)

Groussac transcribe versos de esa poesía –“Lo que en ellos domina, no es la nota belicosa, ardiente o graciosa, como entre los gauchos de la pampa; sino la tristeza, el amor, la *saudade* de las razas oprimidas”– y compara los versos que él mismo escuchó “en un concierto campestre” con los versos de Calderón de la Barca, o con los del poeta Horacio (Groussac, 2005a: 91-92), así como páginas antes había comparado una leyenda supersticiosa con una metamorfosis de Ovidio, y así como por su parte Joaquín V. González (1888) había comparado las tradiciones nacionales con otras consagradas.

Y es que, como hemos apuntado, la conferencia busca formar parte de ese programa que propone en la introducción añadida para *La Nación* y que –aclara Groussac– no es una idea original suya, sino de Sarmiento en “su inimitable *Facundo*”. El proyecto –consistente en reunir los elementos genuinamente argentinos antes de que desaparezcan– imagina Groussac que podría materializarse por medio de una comisión central en Buenos Aires y comisiones locales que cumpliera la “obra patriótica”. De esta forma, la recolección y la clasificación de los materiales “verdaderamente criollos” del “tesoro de poesía nacional” revelaría al fin el “alma popular argentina” (Groussac, 2005a: 93-95).<sup>132</sup>

Para finalizar, nos referiremos a una obra de Groussac que puede ser leída ella misma como una intervención en la construcción de una literatura con perfil nacional. Aludimos a la tardía pieza de literatura antirosista, la obra de teatro *La divisa punzó (época de Rosas)*, que se estrenó en el teatro Odeón en 1923.<sup>133</sup>

Para comenzar, téngase en cuenta que Groussac subtitula la pieza “drama histórico”, porque, según declara en el “Prefacio”, afirma haberse ceñido a la verdad histórica mucho más que cualquiera de los maestros del género. El ensayo en que el autor se abocó al período rosista es el mencionado “Noticia biográfica del doctor Don Diego Alcorta y examen crítico de su obra”, con el que *La divisa punzó* establece vínculos muy estrechos, a partir, por ejemplo, del uso de taxonomías de cuño romántico y, especialmente, sarmientino: gauchos malos, rastreadores, baqueanos, y la misma dicotomía



civilización-barbarie. Hay similitudes incluso más específicas, como el rescate del inglés Thomas George Love, cuya figura sobresale aún más por contraposición con el italiano Pedro de Angelis (Groussac, 1902b: xciii-xciv, nota 1; 2005: 123 y ss.). Sin embargo, y a pesar de esa “sólida, aunque invisible, armazón documental” (Groussac, 2003: 17),<sup>134</sup> Groussac no quiere ver reducida su labor a la tarea del historiador, puesto que considera que la exactitud no debe obstaculizar la libertad del artista, propósito que, según uno de sus más agudos críticos, no habría logrado (Siskind, 2010: 374).

Ahora bien, nuestra hipótesis es que *La divisa punzó* puede leerse como la apuesta groussaquiiana por una literatura nacional. En primer lugar, por razones temáticas: si en la “Noticia...” sostenía que no era necesario detenerse “en detalles que están en la memoria de todos los argentinos” (Groussac, 1902b: xcv), en el “Prefacio” al drama no solo alude al “hondo interés” que presenta el tema, sino que no duda en dejar escrito que...

no puede existir para un público argentino un sujeto teatral que, como fuente de interés y palpitante emoción, se compare al drama histórico que pone en escena como protagonistas, a Rosas y su hija Manuela, durante el lapso climatérico de los años 39 y 40”. (Groussac, 2003: 13 y 16)

Pero no solo es el tema, de carácter argentino, lo que configura a la obra teatral como una pieza también de esa clase. Antes bien, es fundamentalmente la *forma* la que convierte a *La divisa punzó* en una obra nacional e, incluso, “criollista”. Nos permitimos una cita extensa del “Prefacio”, cargada de sugerencias:

En el momento de ponerme a escribir el texto de *La divisa punzó*, he tenido mis hesitaciones respecto del lenguaje o estilo más adecuado que aquí se usa entre la gente culta que no ignora el español correcto. Invenciblemente, al eruir en el nocturno retablo que he descrito a mis fantoches imaginarios, hacíaes emplear (siendo ellos argentinos, se entiende) las formas y locuciones corrientes de *nuestra jerga criolla*. Me pareció ver en ella una indicación imperativa a la que me he sometido, no haciendo excepción sino en favor de Jaime Thompson, hijo de extranjero casi educado en Europa, a quien suele remedar Manuela en los

momentos patéticos. Consigno aquí, para los lectores o espectadores extraños, que nuestras principales *desviaciones lingüísticas* consisten: para la fonética, en la confusión andaluza de la z o c (ante e o i) con la s, así como de la ll con la y, pronunciadas en Buenos Aires como ge o gi francesas; y, para la analogía, en la conjugación viciosa de los verbos en la segunda persona del singular, debida a la *sustitución pecaminosa* de tú por vos; de ahí las *formas híbridas*: querés, poné, vení, etc., que son simples arcaísmos, encontrándose en los primeros siglos del idioma, especialmente en el lenguaje rústico. Otras locuciones (recién, no más, etc.) merecerían una discusión aparte, aún después del estudio que les han dedicado lexicólogos tan avisados como Máspero, Menéndez Pidal, Cuervo, Joret y otros. A pesar de lo dicho, en momentos de imprimir este drama, para no aparecer pagando también mi tributo a este *trasnochado "criollismo"*, tuve intención de presentar a los lectores del exterior, un texto *expurgado*: cuando reparé en ello, era ya tarde, hallándose muy adelantada la impresión y distribuido el tipo de los primeros pliegos (Groussac, 2003: 18-19; cursivas nuestras).

Vale decir, Groussac también paga tributo a la literatura criollista. Al mismo tiempo que condena las particularidades del uso del español en Buenos Aires, las adopta como una forma de esa armazón histórica que cree indispensable para la elaboración artística; incluso los motivos alegados para no *expurgar* el texto bien podrían pensarse como una excusa para renegar de ese "trasnochado 'criollismo'" y, a la vez, conservarlo. Que "criollismo" aquí sea sinónimo de español rioplatense, y no por ejemplo de gauchesco, permite observar una excesiva aprensión por parte de Groussac a ser identificado con una literatura localista. Esta actitud recelosa en el uso del lenguaje criollo va más allá del "Prefacio" y atraviesa el texto con marcas como las comillas –"no más", "tape" (Groussac, 2003: 76 y 133)– o las notas al pie –"Los dos personajes [Rosas y Terrero] suelen usar familiarmente las acentuaciones y giros criollos" (Groussac, 2003: 97)–. Solamente en una ocasión Groussac se anima a escribir una palabra *desviada, pecaminosa* y, sobre todo, *híbrida*: "canón" en lugar de "cañón". Sin embargo, en boca del italiano Pedro De Angelis, no se debe leer como la apropiación de un lenguaje, sino de otro tributo (distante por lo displicente, a pesar de la ausencia de comillas) no ya al criollismo sino al *cocoliche*. Frente a esta intrincada justificación del

estilo del drama, se contrapone aquella más llana concesión al criollismo que ya hemos citado, cuando en el manuscrito Groussac defendía a Echeverría frente a Florencio Varela por adoptar la pronunciación propia de la tierra del cielito (ff. 53r-54r).

Por último, cabría una comparación entre *La divisa punzó* y las obras literarias de Echeverría. Si la intención de volver invisible la armazón histórica que le da sustento a la historia puede considerarse un acierto frente a las notas al final de poemas como “Avellaneda”, en la comparación con “El matadero” el drama lleva las de perder. No tanto porque Groussac busque dejar de lado la representación cruda de ciertas escenas (Groussac, 2003: 18), sino nuevamente por razones de estilo. Si, opuesto al lenguaje del unitario, ideológicamente positivo, es el lenguaje de los federales el que a la larga se revelaría como un verdadero hallazgo estético (Jitrik, 1971); en la obra de teatro, junto a la lengua castiza de Manuela y Thompson, hay una apuesta excesivamente tímida al lenguaje de “la gente culta que no ignora el español correcto” (Groussac, 2005: 18). Se trata, con todo, de una apuesta, y en ella puede verse, como venimos sosteniendo, que existen intervenciones (críticas, estéticas) que entran en tensión con las más conocidas afirmaciones groussaquianas acerca del carácter necesariamente imitativo de la literatura americana en general y argentina en particular.

---

<sup>110</sup> Más abajo, veremos que este vínculo con las ideas de la generación del 37 toma forma en el manuscrito que aquí estudiamos en la positiva valoración que hace Groussac de la carta de Echeverría a Alcalá Galiano incluida en el *Dogma socialista*. Aquí meramente apuntamos que, si el punto en común se refiere a la necesidad de lograr en términos culturales lo alcanzado en términos políticos, la diferencia central reside en que los jóvenes románticos buscaban emanciparse no de Europa –Francia funcionaba, de hecho, como espejo donde querer reflejarse– sino de la ciencia y la literatura españolas. (Para las ideas de la generación romántica, véase Myers, 2005; el programa político-cultural al que nos referimos se puede seguir en las lecturas en el Salón Literario, disponibles en Weinberg, 1977).

<sup>111</sup> En la primera edición de “Los consuelos”, se lee, en efecto, “Llevándose las esperanzas mías” (Echeverría, 1834: 31). En la edición de 1842, probablemente como resultado de la crítica de Varela, Echeverría modifica el verso: “Llevando en pos las esperanzas mías” (Echeverría, 1842: 20).

<sup>112</sup> De su historia del pensamiento argentino, Martín García Mérou llegó a publicar los

volúmenes dedicados a Alberdi (1890) y a Echeverría (1894). De Sarmiento, alcanzó a publicar un capítulo (García Mérou, 1896), que más tarde sería reeditado junto con dos capítulos inéditos (García Mérou, 1939). En el plan de la obra, estaban previstos, además, Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López, Lamas y Gutiérrez, entre otros (García Mérou, 1916: 7).

113 Los volúmenes, misceláneos, reúnen textos de “historia, crítica literaria, relato de viajes, siluetas o retratos, artículos de costumbres, estudios filológicos” (Colombi, en Groussac, 2005a: 10). En principio, pensamos que, aunque Groussac (2005b: 71, nota 1) aclare que el artículo “Juan Zorrilla de San Martín” debiera más bien formar parte del volumen de *Crítica literaria*, de eso no se deriva que de los que no llevan una aclaración semejante no pueda sostenerse otro tanto.

114 Por lo demás, las referencias a Sarmiento se multiplican en otros textos suyos, del mismo *El viaje intelectual*, pero también de su obra en general.

115 Para mayor detalle de las hipótesis de Ludmer, véase la nota 93 del capítulo 3.

116 Para mayor detalle de las hipótesis de Panesi, véase nuestra Introducción.

117 Véase también Colombi (en Groussac, 2005a: 15).

118 En la versión de *Crítica literaria* (1985: 308), Groussac modifica sutilmente estos juicios: la frase “repleta de substancia” se transforma en “si no siempre substancial”; “no usa una imagen que no sea explicativa”, en “rara vez usa una imagen que no sea explicativa”; y “una obra maestra de dialéctica” en “casi una obra maestra de dialéctica”.

119 Tampoco estamos de acuerdo con Bruno (2005: 148) cuando, a continuación, parece dar a entender que Alberdi significó, para Groussac, un escritor de mayor importancia y valía que Sarmiento.

120 Sarlo menciona a Groussac solo para señalar que no lo ha de considerar en su trabajo, no es parte de su objeto de estudio.

121 El ensayo, reunido en sus *Estudios de historia argentina* (1918), se publicó por primera vez en *Anales de la Biblioteca*, t. II, 1902, acompañando la edición del *Curso de filosofía* de Alcorta.

122 El problema de la originalidad le interesó a Groussac más allá del problema de una literatura nacional. En este sentido, se destaca su preocupación por la categoría de *genio*, inextricablemente unida a la de *originalidad*, y de la que Groussac se ocupó en su libro inédito *El problema del genio*, del que publicó dos capítulos: “Estigmas físicos del genio” (en la primera serie de *El viaje intelectual*) y “Génesis del héroe” (*La Biblioteca*, año II, t. III). En el Archivo General de la Nación, no se conservan los borradores completos.

123 “Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura Hispano-América”, núm. 234-236.

124 Este es un punto interesante del manuscrito para comparar con posturas que el autor sostuvo en otros momentos. Hay en *Esteban Echeverría* una mayor inclinación a pensar lo que de específico tiene el español americano, a diferencia de lo que Groussac escribirá hacia 1900 (“A propósito de americanismos”, *Anales de la Biblioteca*, t. 1, incluido en la

primera serie de *El viaje intelectual*) en el marco de la polémica sobre el idioma de los argentinos, impulsada por la publicación del libro de Lucien Abeille *Idioma nacional de los argentinos* (a propósito, véase Bruno, 2005: 131-137).

125 Las crónicas, reunidas y traducidas del francés por Pola Suárez Urtubey (2008: 165-178), son “Crónica musical. *Taras Bulba*” (*Le Courrier Français*, núm. 296, Buenos Aires, samedi 20 juillet 1895, p. 1, col. 5-6), «En la Ópera» (*Le Courrier Français*, núm. 297, Buenos Aires, dimanche 21 juillet 1895, p. 1, col. 5) y «Paradojas. Ópera nacional» (*Le Courrier Français*, núm. 299, Buenos Aires, mercredi 24 juillet 1895, p. 1, col. 3-5).

126 Por ejemplo, Groussac escribe que nadie discute que exista música alpina en *Guillermo Tell*, ya que sería igualmente bella y eficaz al adaptarse a un poema sobre la conquista de México (Groussac, 2007: 257). También pertenece a esa *arqueología romántica* la creencia de que la música es un medio de interpretación de las emociones. Para este punto, remitimos al análisis de Suárez Urtubey en el que señala el influjo crítico de Eduard Hanslick (para quien la belleza de la música, inseparable de las características particulares de su técnica, era de naturaleza diferente a la de las otras artes) en nuestro autor. El lenguaje de la música nada expresa (Groussac acuña un neologismo: más que expresiva es *impresiva*) y si llega a suscitar emociones, se trataría más bien de efectos secundarios, propios de cada oyente. Dicho por Groussac: “Cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella” (Groussac, 2007: 259).

127 En castellano en el original (nota de Pola Suárez Urtubey).

128 Groussac contrapone esa monotonía al color que sí habría tenido la conquista en México o Perú. A propósito, en una crónica aparecida en *La Nación* (núm. 4792, miércoles 14 de julio de 1886), Groussac había escrito haber soñado con un drama de Víctor Hugo o una ópera de Meyerbeer sobre la conquista de México y la figura de Hernán Cortés (Groussac: 2007: 234). Estos juicios se contraponen a lo que sostendrá en *Del Plata al Niágara*, en el capítulo sobre México (VIII) firmado en junio de 1893: “... la epopeya conquistadora carece de belleza humana. [...] Para la creación artística, la soldadesca tiene la misma esterilidad que la frailería” (Groussac, 2006: 245-246).

129 La lectura de Delgado (2006: 92) acaso no preste suficiente atención a la ironía y el tono zumbón de Groussac (1897b: 152).

130 Si el modelo es el “Santos Vega” de Obligado, González también se detiene en el *Fausto*, de Estanislao del Campo, textos que según el autor se tocan en su tratamiento de la tradición del diablo (González, 2015: 152, 155 y ss.). *Lázaro* y *La fibra salvaje*, de Ricardo Gutiérrez, y *Martín Fierro*, de José Hernández, son también mencionados por González como “obras maestras en su género, y verdaderos poemas nacionales, porque son el alma de nuestras masas en una época” (González, 2005: 152). Para una lectura de *La tradición nacional*, véase Deggiovanni (2007).

131 Por lo demás, leemos en el manuscrito que aquí editamos: “Para poder hablar del enemigo con esa altura y serenidad que empleaban, dentro de París sitiado, Renan o Taine, respecto de la ciencia alemana, se requiere haber subido a una altura intelectual en que casi se pierde su humanidad. ¡Dios libre a las naciones jóvenes y militantes de esos desprendimientos superiores en que el patriotismo, el valor ciego, el odio franco por el enemigo se tachan de ideas estrechas y vulgares, indignas de las inteligencias elevadas y

finas! —Tales ideas son las que hacen brotar a los héroes; y de héroes sublimes y absurdos necesitan los pueblos que batallan con las pasiones bravías de su pubertad” (f. 77r).

132 Discrepamos con Oscar Blanco (2006: 474) cuando escribe que la preocupación de Groussac por el gaucho y sus costumbres es de índole folklórica y no literaria. Una distinción tan nítida entre folklore y literatura tampoco podría predicarse respecto de *La tradición nacional*, de González, o del *Facundo*, de Sarmiento. Desde su perspectiva, Pascale Casanova (2001: 294) sostiene a propósito del proceso de formación de una literatura nacional que “los cuentos, relatos, poemas y leyendas populares recopilados, reunidos, antologados, transformados y reescritos por los escritores nacionales se convierten en el primer recurso literario cuantificable”.

133 Siskind (2010: 375) sostiene que la obra, drama sobre el poder carismático de Rosas, debe ser leída en relación con el lugar que Hipólito Yrigoyen ocupaba en el campo político y en el imaginario de las élites hacia el final de su primer mandato presidencial.

134 La necesidad de verdad histórica es un criterio que utiliza Groussac para criticar la novela de José Mármol, *Amalia*: “Entre las extravagancias de la romántica *Amalia*, una de las más graciosas es el episodio de Alcorta, llamado a la cabecera del herido Belgrano, ‘sobrino del general’, sin que el autor sospeche la enormidad de hacer que estos dos personajes se traten como desconocidos. Mármol, seguramente, no había pertenecido al grupo de ‘distinguidos’, de que habla López, y que se sentaban familiarmente a la mesa de Alcorta y los Belgrano” (Groussac, 1902b: C, nota 1).

## Conclusiones

La propuesta de la que partimos fue estudiar a Paul Groussac desde una perspectiva propia de los estudios literarios, y no de la historia de las ideas; más específicamente, nos propusimos desarrollar una investigación consistente en el estudio y edición de un manuscrito inédito del autor. Ante todo, nuestra investigación arroja como resultado un texto crítico-genético, que pone al alcance de la comunidad académica una obra ignorada o desatendida hasta la fecha, y que abre posibilidades para futuras investigaciones que vayan más allá de las líneas propuestas aquí.

En nuestro caso, además de atender a esos aspectos filológicos que nos permitieron estudiar el manuscrito, atender a su génesis y establecer criterios objetivos para su edición, nos propusimos, a partir de él, reconsiderar la figura de Paul Groussac como crítico literario y, particularmente, como crítico de literatura argentina.

Esto nos llevó a caracterizar el discurso de la crítica literaria en Argentina durante el siglo XIX. Sostuvimos que su momento fuerte de emergencia se ubica hacia las últimas décadas del siglo. Hemos dado argumentos para sostener esta hipótesis, particularmente en el capítulo 3 (aunque no dejamos de hacerlo en el capítulo 2 en la medida en que el análisis así lo exigía). De todos modos, es esta una hipótesis de índole general que, más allá de la solidez de los resultados aquí obtenidos, requiere de una investigación *ad hoc* y de más largo aliento como la que desarrollamos actualmente para nuestra tesis de doctorado, y que permitirá ampliar el corpus.

Por lo que hace a lo desarrollado en estas páginas, el manuscrito se reveló como un texto sumamente propicio para indagar esta cuestión. Por dos coordenadas: por su tema, Esteban Echeverría, autor en torno a cuyos textos la bibliografía crítica suele marcar la emergencia de la crítica, aunque situando ese proceso hacia la década de 1830; y por su autor, Paul Groussac, que en este texto inédito que de alguna manera lo acompañó durante la mayor parte de su viaje intelectual (de 1882 hasta 1924) propuso extensas reflexiones sobre la crítica literaria y la literatura argentina.

Respecto al rol desempeñado por Groussac en el proceso de especialización de las tareas intelectuales, hemos podido notar, en primer lugar, que, en virtud precisamente de asistir a un período de emergencia, ciertas operaciones y ciertos textos groussaquianos fueron leídos tanto como momentos clave del proceso de especificación del discurso de la crítica literaria como del de la historiografía. En segundo lugar, hemos detectado que ciertos textos más laterales, como las crónicas musicales –reunidas hace poco tiempo en formato de libro– se revelaron centrales para pensar la figura del crítico en Groussac. Esto es así porque de lo que se trata es –una vez más– de un período de emergencia, pero asimismo porque la crítica literaria se diría que vive en la problemática entre la especificidad y la no especificidad de su objeto; aquello que, para Groussac, aparecía en la doble vía que el crítico había de tomar simultáneamente: de un lado, su “especialidad profesional”, y, del otro, ese interés “universal” que hacía que su función primera fuera la de examinar y clasificar “fragmentos de civilización”. Además, hemos indagado en diversos textos críticos del autor –no sin dejar de hacer alguna referencia a sus obras ficcionales– para caracterizar lo que llamamos protocolos críticos, es decir, ciertas formas recurrentes de leer. Hemos advertido que Groussac –y esto quedaba particularmente teorizado en el ensayo que aquí estudiamos y editamos– reflexionó repetidamente acerca de lo que la crítica del siglo XIX –con Sainte-Beuve y Taine como referentes fundamentales para nuestro autor– propuso como novedad con respecto a la crítica propia del siglo XVIII, de corte neoclásico, aquello que nosotros hemos emparentado con la teorización propuesta por Rancière a propósito de lo que denomina el pasaje del régimen de representación (Bellas Letras) al de la expresividad (Literatura). Leer la obra en relación con la biografía y con el medio en el que se produjo, y no meramente para aplaudir o censurar, y hacerlo a partir de una conciencia y persistencia notables, revela ya un momento más moderno de la práctica crítica del que Groussac fue protagonista.



Nuestra investigación nos llevó también a reevaluar la recepción de Echeverría en la segunda mitad del XIX. Es verdad que, además del artículo sobre la Asociación de Mayo y el *Dogma socialista*, Groussac había publicado en 1883 los capítulos dedicados a “La cautiva” y a “La guitarra”; sin embargo, estos no fueron tomados en cuenta por la bibliografía crítica posterior. Analizamos los protocolos de lectura que propuso con mucho éxito Juan María Gutiérrez, y que, con variantes, subyacerían en las lecturas de autores como Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Martín García Mérou y en la del propio Groussac. Hemos destacado que todo su ensayo lo escribe en un largo diálogo con Juan María Gutiérrez, del que por lo demás no están ausentes sus amigos Pedro Goyena y José Manuel Estrada. Amén de las inversiones que Groussac hace en el plano de los datos de la biografía, nos hemos detenido en la manera en que desarticula la asociación que Gutiérrez había establecido entre la vida y la obra de Echeverría como la de un escritor patriota. Como vimos, la argumentación de Groussac no consiste en negarle el carácter de patriota a Echeverría, pero sí a buena parte de su obra.

Lo dicho anteriormente vuelve a sugerir una pregunta que ya se hizo presente en estas páginas: cuál es el saldo de este ensayo. El propio Groussac escribe que su intención no es sumar una voz disonante a los elogios generales y que más bien busca distinguir aquello que tiene valor de aquello que no lo tiene en la obra del escritor argentino, y agrega: “Echeverría no rehúye el análisis: saldrá en resumen airoso de la prueba”. Sin embargo, Miguel Cané en la cita que colocamos de epígrafe y a la que ya nos hemos referido, habla de la “mano irreverente” de Groussac (Cané, 17 de abril de 1884: 1, col. 2);<sup>135</sup> por su parte, Soledad Quereilhac (2006: 124) afirma que el crítico “literalmente demuele el *Dogma Socialista*”. Podría alegarse que ni Cané ni Quereilhac leyeron el manuscrito completo, pero en rigor no es ese el punto: se trata de ese estilo tan particular de ser “elogioso y lapidario a la vez”, como escribe Pablo Ansolabehere (2012: 28), y que al propio Groussac le gustaba identificar con la imparcialidad: recordemos –ya lo hicimos más de

una vez– aquella cita a propósito de Alberdi en que la garantía de su objetividad era el ser declarado a la vez gibelino por los güelfos y güelfo por los gibelinos.

De entre los elogios para Echeverría, se destaca el rescate de esa “feliz excepción” que es “La cautiva”, y con esto Groussac se suma a las voces críticas de la época que, con Juan María Gutiérrez, declaraban los versos dedicados a la pampa como una pieza de literatura propia, nacional. “Bebe agua de tu cisterna” reza el epígrafe colocado por Groussac en la portada, y a partir de él se puede trazar una línea divisoria en su mirada sobre Echeverría: a diferencia de “La cautiva”, la mayor parte de la obra del poeta y pensador romántico está signada por la falta de estilo (f. 57r) y por el plagio.

Por otra parte, este eje que atraviesa el ensayo es el que nos ha permitido armar una serie con otros de Groussac (los textos de la polémica con Rubén Darío, *Del Plata al Niágara*, los dedicados a la ópera *Taras Bulba*, entre los principales) en los que aparecen vertidas las ideas del autor acerca de la posibilidad de una cultura y una literatura original en América en general, y en Sudamérica o Argentina en particular. Hemos identificado algunas variantes con que se expresan una y otra vez sus ideas acerca de una cultura necesariamente falsa, copia degradada de un original europeo al que se podrá aspirar a dejar atrás solamente en un futuro nunca especificado. Sin embargo, hemos podido observar también que, junto con esas afirmaciones, aparecen otras que entran en tensión, cuando no en contradicción, en la medida en que señalan obras y autores originales de una literatura cuya construcción se asume como un desafío, en un gesto muy característico de la emergente crítica literaria del período, y que es por lo demás un gesto que continúa el de los románticos de la generación de 1837.

Es en función de estas ideas que emprendimos un análisis de algunas de sus lecturas críticas sobre temas y autores de la literatura argentina, de Alberdi y, sobre todo, de Sarmiento, el escritor argentino más original, según Groussac, y que más se proyecta sobre

su propia obra (¿a quién más imita?). Como señalamos, la crítica groussaquiana sobre literatura argentina está poco estudiada y es necesario continuar avanzando en esta línea de análisis.

En esta investigación nos hemos ceñido a los alcances que nos proponía el manuscrito estudiado, manuscrito del que, para concluir, quisiéramos recuperar todavía una frase, aquella que sostiene que el autor no ha querido “sino mostrar a los que tuvieren la ocasión de estudiar en un curso oral la literatura argentina, la marcha prudente que habrá de seguir” (f. 48r). Si creemos que vale la pena recobrar este pasaje es por la manera con que da por descontada la existencia de la literatura argentina, y, también, porque esta presunción admite ser leída conjuntamente con otra frase –famosa esta, Borges y su arte de injuriar mediante– que Groussac le dedica en el prefacio de su *Crítica literaria a la Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas, en la que le niega a la literatura argentina una existencia orgánica. Dicho de otro modo: que, para Groussac, en 1924 aún no fuera pertinente la mirada del historiador sobre la literatura argentina no implica –como esperamos haber contribuido a demostrar– que no siguiera siendo necesaria la del crítico.

---

<sup>135</sup> La referencia, incluida en la carta que envía a Manuel Láinez para defenderse de la crítica que Groussac le hiciera a su *En viaje*, probablemente apunte al capítulo sobre “La guitarra” que había aparecido en la misma publicación el 6 de marzo, aunque también exista la posibilidad de que tuviera en mente el capítulo sobre “La cautiva” aparecido en *La Unión* (10, 11 y 13 de febrero) el mismo año.

# Bibliografía

## Obras de Groussac

- Groussac, P. (1871a). José de Espronceda. En *Revista argentina*, t. X, pp. 123-167. Buenos Aires, Imprenta Americana.
- — (1871b). La poesía popular y El libro de los cantares. En *Revista argentina*, t. X, pp. 373-380, pp. 385-405. Buenos Aires, Imprenta Americana,
- — (1877). Una excusión a los indios ranqueles, por Lucio V. Mansilla. En *La Tribuna*, año XXV, núm. 8168, 11 de noviembre, p. 1, col. 2-4.
- — *Esteban Echeverría* [manuscrito inédito fechado en 1882], en Colección Paul Groussac en el Archivo General de la Nación.
- — (1882). *Memoria histórica y descriptiva de la provincia de Tucumán*. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- — [sin firma] (1883a). *La cautiva*. En *La Unión*, año I, núm. 156, sábado 10 de febrero, I, col. 1-7; núm. 157, domingo 11 de febrero, p. 1, col. 1-7; núm. 158, martes 13 de febrero de 1883, p. 1, col. 1-7.
- — (1883b). *La guitarra*. En *El Diario*, núm. 434, martes 6 de marzo, p. 1, col. 1-6; p. 2, col. 1-6.
- — (1884a). *Fruto vedado. Costumbres argentinas*. Buenos Aires, Imprenta de M. Biedma.
- — (1884b). M. Cané (En viaje). En *El Diario*, núm. 722, viernes 8 de febrero, I, col. 2-5.
- — (1893a). *Popular Customs and Beliefs of the Argentine Provinces*. Chicago, Donohue, Henneberry & Co.
- — (1893b). *Biblioteca de Pablo Groussac en venta por ausentarse del país*. Buenos Aires, Félix Lajouane.
- — (1896). “La Biblioteca”. En *La Biblioteca*, 1986, t. I, julio, pp. 5-8.
- — (1897a). Esteban Echeverría. La Asociación de Mayo y el *Dogma Socialista*. En *La Biblioteca*, Buenos Aires, año II, t. IV, pp. 262-297.
- — (1897b). Recuerdos de la tierra por Martiniano Leguizamón. En *La Biblioteca*, año II, t. III, pp. 152-156.

- — (1902a). El desarrollo constitucional y las *Bases de Alberdi*. En *Anales de la Biblioteca*, II, Buenos Aires, pp. 194-287.
- — (1902b). Noticia biográfica del doctor Don Diego Alcorta y examen crítico de su obra. En *Anales de la Biblioteca*, II, Buenos Aires, pp. vii-cxviii.
- — (1903). *Une énigme littéraire: le "Don Quichotte" d'Avellaneda. Le drame espagnol. Philologie amusante. Hernani. Carmen*. París, Alphonse Picard et fils.
- — (1924). *Crítica literaria* (ejemplar con anotaciones conservado en el Archivo General de la Nación). Buenos Aires, Jesús Menéndez e Hijo.
- — (1963). *Dos artículos sobre Darío* (prólogo y notas de Antonio Pagés Larraya). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas".
- — (1972 [1919]). *Los que pasaban*. Buenos Aires, Huemul.
- — (1985 [1924]). *Crítica literaria*. Buenos Aires, Hispamérica.
- — (2003). *La divisa punzó*. Buenos Aires, Quadrata.
- — (2005a [1919]). *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: primera serie*. Buenos Aires, Simurg.
- — (2005b [1920]). *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: segunda serie*. Buenos Aires, Simurg.
- — (2006 [1897]). *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires, Colihue/Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- — (2007). *Críticas sobre música* (estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- — (2008). *Paradojas sobre música* (estudio preliminar y notas de Pola Suárez Urtubey). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- — (2010). *Un enigma literario: El Don Quijote de Avellaneda* (con prólogo de Fernando Alfón). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

## Otras fuentes consultadas

- Amunátegui, G. V. y Amunátegui, M. L. (1874). Don Esteban Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. xcvi-cxlviii. Buenos Aires, Carlos Casavalle.

- Berisso, L. (1898). Esteban Echeverría. En *El pensamiento de América*, pp. 46-60. Buenos Aires, Félix Lajouane.
- Cané, M. (1884). Una carta de M. Cané. En *El Diario*, N° 778, jueves 17 de abril, p. 1, col. 1-2.
- Darío, R. (1980). Los colores del estandarte (publicado originalmente en *La Nación*, 27/11/1896). En AA. VV. *El modernismo visto por los modernistas* (introducción y selección de Ricardo Gullón), pp. 49-57. Barcelona, Labor.
- Torres Caicedo, J. M. (1874). Don Esteban Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. lxxvi-lxxxvi. Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- Echeverría, E. (1834). *Los consuelos*. Buenos Aires, Imprenta Argentina.
- — (1842). *Los consuelos*. Buenos Aires. Imprenta Argentina.
- — (1870a). *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo primero. Poemas varios*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- — (1870b). *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo segundo. El ángel caído*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- — (1871). *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo tercero. Poesías varias*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- — (1873). *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Tomo cuarto. Escritos en prosa*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- — (1874). *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Escritos en prosa (con notas y explicaciones por Don Juan María Gutiérrez). Tomo quinto y último (con una noticia de la vida del autor, juicios críticos por los Sres. Goyena, Mitre, Alberdi, Varela (D. Florencio), Torres Caicedo, Amunátegui y poesías laudatorias de los señores Berro y Margariños Cervantes)*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- — (1885). *Obras selectas de Esteban Echeverría* (colección hecha por Rafael Obligado). Buenos Aires, Pedro Irume.
- *El lucero. Diario político, literario y mercantil*, núm. 920, martes 20 de noviembre de 1832. Buenos Aires.
- Estrada, J. M. (1873). *La política liberal bajo la tiranía de Rosas*. Buenos Aires, Imprenta Americana.
- García Mérou, M. (1894). *Ensayo sobre Echeverría*. Buenos Aires, Peuser.

- — (1896), Sarmiento polemista. La campaña en el Ejército Grande. En *La Biblioteca*, año 1, t. II, pp. 20-38.
- — (1916 [1890]). *Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- — (1939). Sarmiento. En *Sarmiento. Cincuentenario de su muerte*, tomo I, pp. 458-487. Buenos Aires, Comisión Nacional de Homenaje a Sarmiento.
- — (1973 [1881]). *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, Eudeba.
- González, J. V. (1896). Recuerdos de la tierra. En *La Biblioteca*, año I, t. II, pp. 384-400 (apareció como introducción a Leguizamón, M. (1896). *Recuerdos de la tierra*, pp. V-XXXVII. Buenos Aires, Félix Lajouane).
- — (2015 [1888]). *La tradición nacional*. Gonnet, UNIPE: Editorial Universitaria.
- Goyena, P. (1917). Obras completas de Esteban Echeverría. En *Crítica literaria*, pp. 215-219. Buenos Aires, La Cultura Argentina.
- Gutiérrez, J. M. (1870). El editor. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. I, pp. vii-viii. Buenos Aires, Carlos Casavalle,
- — (1874a). Noticias biográficas sobre D. Esteban Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. i-ci. Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- — (1874b). Breves apuntamientos biográficos y críticos sobre don Esteban Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. xxxviii-xlvi. Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- — (1874c). Fragmentos de un estudio sobre Don Esteban Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. xlvii-lxvii. Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- — (1874d). Nota al pie a “El matadero”. En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*, t. V, pp. 209-214. Buenos Aires, Carlos Casavalle.
- — (1918 [1871]). *Juan Cruz Varela. Su vida – Sus obras – Su época* (precedido por un juicio de Miguel Cané) [título original: *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*], Buenos Aires, Casa Vaccaro.
- — (2006). La literatura de Mayo. En *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos* (selección, prólogo y cronología de Juan G. Gómez García; Bibliografía de Horacio Jorge Becco), pp. 143-159. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Mitre, B. (1874). Las obras de Echeverría. En *Obras completas de D. Esteban*

*Echeverría*, t. V, pp. lxxviii-lxxv. Buenos Aires, Carlos Casavalle.

- Navarro Viola, A. (director) (1883). *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, año IV-1882. Buenos Aires.
- Obligado, R. (1876). Independencia literaria. *La Ondina del Plata*, año II, núm. 31, domingo 30 de julio de 1876, pp. 361-362 y núm. 33, domingo 13 de agosto de 1876, pp. 387-390.
- — (1993). Echeverría. En Guido y Spano, C. y Obligado, R. *Poesías (antología)*, pp. 53-59. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Oyuela, C. (1889). Carta a Rafael Obligado sobre sus poesías. En *Estudios y artículos literarios*, pp. 1-26. Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni é hijos.
- Quesada, E. (1893 [1883]). Escuelas y teorías literarias. El clasicismo y el romanticismo. En *Reseñas y críticas*, pp. 89-117. Buenos Aires, Félix Lajoune.
- Salvá, V. (1847). *Gramática de la lengua castellana según se habla ahora*, 9a edición. París, Imprenta de J. Clave y Cía.
- Suárez, F. (1859). *Tratado de puntuación arreglado y dedicado a los alumnos de la Confederación Argentina*. Corrientes, Imprenta de “La Opinión”.
- Tamini, L. B. (2011). El naturalismo. En Espósito, F. et al., *El naturalismo en la prensa porteña: reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional: 1880-1892 (e-book)*, pp. 21-44. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Wilde, J. A. (1881). *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.

## Bibliografía crítica

- Ansolabehere, P. (2012). *Oratoria y evocación. Un episodio perdido en la literatura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amante, A. (2003). La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez. En Schvartzman, J. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Jitrik), pp. 487-515. Buenos Aires, Emecé.
- Arrieta, R. A. (1959). *Historia de la literatura argentina*, t. III. Buenos Aires, Peuser.
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica: lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.



- Benarós, L. (1998). *Paul Groussac en el Archivo General de la Nación*. Buenos Aires, Archivo General de la Nación.
- Blanco, O. (2006). De la protocritica a la institucionalización de la crítica literaria. En Rubione, A. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la crisis de las formas* (Dir. Jitrik), pp. 451-486. Buenos Aires, Emecé.
- Blecua, A. (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
- Bonfiglio, F. (2011). *En zaga de tantos otros: Paul Groussac y la angustia de las influencias en el Río de la Plata*. En *Orbis Tertius*, vol.16, núm. 17, pp. 1-13.
- Borges, J. L. (1974). Arte de injuriar. En *Obras completas (1923-1972)*, pp. 419-423. Buenos Aires, Emecé,
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bruno, P. (2005). *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- — (2009a). La vida letrada porteña entre 1860 y el fin-de-siglo. Coordinadas para un mapa de la élite intelectual. En *Anuario IEHS*, núm. 24, pp. 339-368.
- — (2009b). Lecturas sobre la vida intelectual en la Argentina de entre-siglos. En Universidad de San Andrés, Documento de trabajo nº 49, septiembre, pp. 1-37: <<http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT49-PAULABRUNO.PDF>> (Consulta: 30-01-2014).
- — (2011). *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- — (directora) (2014). *Sociabilidades y vida cultural: Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal, Universidad de Quilmes.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- Chartier, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza.
- — (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa.
- Colombi, B. (2004a). *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- — (2004b). En torno a *Los raros: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires*. En Zanetti, S. (comp.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires: 1892-*

1916, pp. 61-82. Buenos Aires, Eudeba.

- Croce, M. (1999). Fundación y resonancias de la crítica sociológica argentina: Juan María Gutiérrez. En Rosa, N. et al., *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, pp. 33-40. Buenos Aires, Biblos.
- Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- De Biasi, P. M. (1996). Qu'est-ce qu'une rature? En Rougé, B. (ed.), *Ratures et repentirs*, pp. 17-47. Pau, Publications de l'Université de Pau. En línea: <[http://www.pierre-marc-debiasi.com/litterature/affichetext.php?src\\_texte=2016&id\\_rub=2](http://www.pierre-marc-debiasi.com/litterature/affichetext.php?src_texte=2016&id_rub=2)> (Consulta: 08-03-2016).
- — (2007a). Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980-1995). En *Item*. En línea: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13346>> (Consulta: 08-03-2016).
- — (2007b). Qu'est ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse. En *Item*. En línea: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>> (Consulta: 08-03-2016).
- Deggiovanni, F. (2007), *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en la Argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- — (2010). La constitución del primer canon literario argentino: poesía, capital simbólico y sujeto nacional. En Laera, A. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Jitrik), pp. 177-196. Buenos Aires, Emecé.
- Delgado, V. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*. Tesis de doctorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf>> (Consulta: 20-07-2016).
- Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica escribir una vida*. Valencia, Universitat de València.
- Espósito, F. et al. (2011). *El naturalismo en la prensa porteña: reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional: 1880-1892*, e-book. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Eujanian, A. (1999). La cultura: público, autores y editores. En Bonaudo, M. (Dir.a)

*Nueva Historia Argentina, Liberalismo, estado y orden burgués (1852–1880)*, pp. 545-605. Buenos Aires, Sudamericana.

- — (2003a). El surgimiento de la crítica. En Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la crítica: Argentina 1860-1960*, pp. 17-41. Buenos Aires, Alianza.
- — (2003b). Paul Groussac y la crítica historiográfica. En Cattaruzza, A. y Eujanian, A., *Políticas de la crítica: Argentina 1860-1960*, pp. 42-67. Buenos Aires, Alianza.
- Fernández Bravo, Á. (2010). Redes culturales del 80: alianzas, coaliciones y políticas de la amistad. En Laera, A. (2010) (Dir.a), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Jitrik), pp. 385-412. Buenos Aires, Emecé.
- Fontana, P. (2011). El crítico como hacedor de autores. Juan María Gutiérrez y las Obras completas de Esteban Echeverría. En Amor, L. y Calvo, F. (comps.), *Historiografías literarias decimonónicas. La modernidad y sus cánones*, pp. 175-187. Buenos Aires, Eudeba.
- — y Román, C. (2006). Cartas a un amigo. La polémica con Pedro de Ángelis en el contexto de recepción del *Dogma Socialista*. En Laera, A. y Kohan, M. (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, pp. 225-264. Rosario, Beatriz Viterbo.
- — y Román, C. (2009). De la experiencia de vida a la autoría en cuestión. Notas sobre las ficciones críticas en torno a 'El matadero'. En *Cuadernos del Sur-Letras*, núm. 39, pp. 127-144.
- Funes, L. (2009). *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Gaskell, P. (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón, Trea.
- Gnutzmann, R. (1998). Estados Unidos vistos en 1898: *Estudios americanos* de García Mérou. En *Actas XIII Congreso AIH*, t. II, realizado entre el 6 y el 11 de julio, pp. 203-212. En línea: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_2\\_025.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_025.pdf) (Consulta: 19-09-2013).
- — (1999-2000). El intelectual y la cultura en los ensayos de García Mérou. En *Río de la Plata*, núm. 20-21, pp. 131-142.
- González, A. (2006). La crítica literaria en Hispanoamérica. En González Echeverría, R. y Pupo-Walker, E. (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX*, pp. 429-459. Madrid, Gredos.

- González, H. y Vermeren, P. (2007). *Paul Groussac: la lengua emigrada*. Buenos Aires, Colihue.
- Grésillon, A. (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París, Presses Universitaires de France.
- — (2005). [Glosario de crítica genética](#). En *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, pp. 289–297. París, CRLA-Archivos.
- Iglesia, C. (2014). Echeverría: la patria literaria. En Iglesia C. y El Jaber, L. (directoras del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: una patria literaria* (Dir. Jitrik), pp. 351-383. Buenos Aires, Emecé.
- Jitrik, N. (1971). Forma y significación en *El matadero*. En *El fuego de la especie*, pp. 63-99. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- — (1998). *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires, Editores de América Latina.
- Kisnerman, N. (1971). *Contribución a la bibliografía sobre Esteban Echeverría (1805-1970)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina.
- Laera, A. (2003). Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional. En Schvartzman, J. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Jitrik), pp. 407-437. Buenos Aires, Emecé.
- — (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- — (2010). Novelas argentinas (circulación, debates y escritores en el último cuarto del siglo XIX). En Laera, A. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Jitrik), pp. 95-118. Buenos Aires, Emecé.
- — y Kohan, M. (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, pp. 225-264. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Lois, É. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mediavilla, F. S. (2002). *La puntuación en los siglos XVI y XVII*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Merbilháa, M. (2006). 1900-1919. La época de organización del espacio editorial.

En de Diego, J. L. (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, pp. 29-58. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Myers, J. (2003). 'Aquí nadie vive de las Bellas Letras'. Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional. En Schwartzman, J. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Jitrik), pp. 305-333. Buenos Aires, Emecé.
- — (2005). La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. En *Nueva historia argentina (tomo 3), Revolución, república, confederación: 1806-1852*, pp. 382-445. Buenos Aires, Sudamericana.
- — (2006). Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética. En Laera, A. y Kohan, M. (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, pp. 57-73. Rosario, Beatriz Viterbo.
- *Nosotros. A Paul Groussac* (1929, julio), Número extraordinario.
- Orduna, G. (2000). *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel, Edition Reichenberger.
- Páez de la Torre (h), C. (2005). *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*. Buenos Aires, Emecé.
- Pagés Larraya, A. (1980). Del legado literario del 80: la crítica. En *Actas VII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 791-798. En línea: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih\\_07\\_2\\_028.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_028.pdf)> (Consulta: 19-09-2013).
- Pastormerlo, J. (2006). 1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial. En de Diego, J. L., *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, pp. 1-28. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Panesi, J. (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En Giordano, A. y Vázquez, M. C. (comps.), *Las operaciones de la crítica*, pp. 9-21. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Pas, H. (2010). *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tesis de doctorado. Tesis doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356/te.356.pdf>> (Consulta: 20-07-

2016).

- Pelletieri, O. (Dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*, vol. 1. Buenos Aires, Galerna.
- Perosio, G. (1986). La crítica literaria. Su profesionalización. En *Historia de la literatura argentina 4. Los proyectos de la vanguardia*, pp. 457-480. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Prieto, A. (1980). La generación del ochenta. Las ideas y el ensayo. En *Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*, pp. 49-72. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- — (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- — (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Quereilhac, S. (2006). Echeverría bajo la lupa del siglo XX. En Laera, A. y Kohan, M. (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, pp. 113-146. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- — (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Rodríguez, F. A. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Rohde, J. M. (1926). *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, t. IV. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora "Coni".
- Romagnoli, A. (2013). Literatura, historia y política: la teoría literaria en Roland Barthes y Jacques Rancière. En *Luthor*, núm. 16, septiembre. En línea: <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article82>> (Consulta: 1-10-2013).
- — (2015). Paul Groussac, crítico de ópera. Ponencia presentada en las XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, realizadas los días 9, 10, 11, 12 y 13 de marzo.
- — (2016a). Esteban Echeverría y la constitución de la literatura nacional en un

manuscrito inédito de Paul Groussac. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. V, número 10, marzo, pp. 27-50. En línea: <[http://www.badebec.org/badebec\\_10/sitio/pdf/articulos\\_romagnoli\\_10.pdf](http://www.badebec.org/badebec_10/sitio/pdf/articulos_romagnoli_10.pdf)> (Consulta: 4-4-2016).

- — (2016b). Paul Groussac, lector de Esteban Echeverría: la literatura argentina en un manuscrito inédito del crítico francés. Ponencia presentada en las XXVIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, realizadas del 11 al 15 de abril.
- — (2017). 'Ciudadanos de Mimópolis': Paul Groussac, lector de literatura argentina". Ponencia presentada en las XXIX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, realizadas del 13 al 17 de marzo.
- Román, C. (2003a). La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885). En Schwartzman, J. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Jitrik), pp. 439-467. Buenos Aires, Emecé.
- — (2003b). Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas. En Schwartzman, J. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la lucha de los lenguajes* (Dir. Jitrik), pp. 469-484. Buenos Aires, Emecé.
- — (2010). La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898). En Laera, A. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Jitrik), pp. 15-37. Buenos Aires, Emecé
- Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, t. 1 y t. 2 Los gauchescos, t. 3 y t. 4 Los coloniales, t. 5 y t. 6 Los proscriptos, t. 7 y t. 8 Los modernos, t. 9 Índice general*. Buenos Aires, Kraft.
- — (2013). Tres introducciones de Ricardo Rojas. En *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, año 2, núm. 4, pp. 235-264. En línea: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/748>> Consulta: 1-08-2016).
- Rosa, N. (1993). Prolegómenos a una historia de la crítica literaria argentina. En *Espacios*, núm. 12, junio/julio, pp. 9-14.
- — *et al.* (1999). *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, pp. 59-74. Buenos Aires, Biblos.

- Roudil, J. (1982). Les signes de ponctuation dans le manuscrit 43-22 de “Flores de derecho” de Jacobo de las Leyes. En *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, núm. °7-2, pp. 7-71.
- Ruiz, E. (1989). Crítica textual, edición de textos. En Díez Borque, J. M. (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, pp. 67-120. Madrid, Taurus.
- Sábato, H. (2002). *Historia de la Argentina 1852-1890*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Saenz Hayes, R. (1955). *Miguel Cané y su tiempo (1851-1905)*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Sarlo, B. (1967). *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires, Escuela.
- — y Altamirano, C. (1997a). Esteban Echeverría, el poeta pensador. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, pp. 17-81. Buenos Aires, Ariel.
- — (1997b). La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, pp. 161-199. Buenos Aires, Ariel.
- — (2012). Sarmiento en el siglo XX. En Amante, A. (Dir.a del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: Sarmiento* (Dir. Jitrik), pp. 367-391. Buenos Aires, Emecé.
- Sarmiento, D. F. (1977). *Facundo o Civilización y barbarie*. Caracas, Ayacucho.
- Siskind, M. (2006). La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac. En *La Biblioteca*, núm. 4-5, verano, pp. 352-362.
- — (2010). Paul Groussac: El escritor francés y la tradición (argentina). En Laera, A. (Dir.a del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Jitrik), pp. 355-382. Buenos Aires, Emecé.
- Tavani, G. (1988). Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos. En Segala, A. (comp.), *Littérature latino-américaine et de Caraïbes du XXe siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, pp. 65-84. Roma, Bulzoni Editore
- Terán, O. (2008). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vitagliano, M. (1999). Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales.



En Rosa, Nicolás *et al.*, *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, pp. 59-74. Buenos Aires, Biblos.

- Weinberg, F. (1977). *El salón literario de 1837. Con escritos de M. Sastre, J. B. Alberdi, J. M. Gutiérrez, E. Echeverría*. Buenos Aires, Hachette.
- — (2006). *Esteban Echeverría: ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires, Taurus.
- Weinberg, G. (1980). Nacimiento de la crítica. Juan María Gutiérrez. En *Historia de la literatura argentina 2. Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, pp. 290-312. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Wellek, R. (1991). *Historia de la crítica moderna (1750-1950), tomo III: los años de transición*. Madrid, Gredos.
- — (1988). *Historia de la crítica moderna (1750-1950), tomo IV: la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid, Gredos.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Wilson, P. (2006). Una tradición entre siglos: un proyecto nacional. En Rubione, A. (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: la crisis de las formas* (Dir. Jitrik), pp. 661-678. Buenos Aires, Emecé.

## II. EDICIÓN

Portada

Esteban Echeverría

por

P. Groussac

*Bibe aquam de cisterna tua*

(*Proverb. V. —15*)<sup>136</sup>

1882<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> [Con tinta negra.]

<sup>137</sup> [Eliminamos el punto tras el año.]

## Dedicatoria

### A Pedro Goyena

Mon cher ami, —Quoique ce petit livre se trouve parfois en désaccord avec vos opinions, j'ai cru pouvoir vous le dédier, parce qu'il a été inspiré, comme tous vos écrits, par l'amour du bien et de la vérité.<sup>138</sup>

P. Groussac<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> [*Mi querido amigo: Aunque este pequeño libro se encuentra tal vez en desacuerdo con sus opiniones, he creído poder dedicárselo, porque ha sido inspirado, como todos sus escritos, por amor al bien y a la verdad*": traducción de Carlos Páez de la Torre (h) (2005: 94).]

<sup>139</sup> [Eliminamos el punto tras el nombre. Con tinta negra.]

## Folio a modo de introducción

Las páginas siguientes han sido escritas en el campo, durante una convalecencia que me impedía todo trabajo que requiriese mayor contención de espíritu. —A falta de novelas, leí a Echeverría durante esas horas del mediodía tropical en que todo paseo es imposible. Las indicaciones bibliográficas y citas de autores han sido completadas y comprobadas después de ser devuelto a mis queridos libros. En el principio, creí que mis notas y apuntes se condensarían en un artículo de revista<sup>141</sup>, generalmente elogioso y favorable. He aquí ahora que sale un libro, algo menos benévolo de lo que pensé, y ocupándose, tanto como de Echeverría, de algunas cuestiones filosóficas que atañen al pensamiento americano...

No borraré lo que ha salido casi inconscientemente de mi pluma, y sin preocupación alguna de su efecto en el público. Sé que he sido sincero. En este momento, siento únicamente que mis ideas generales acerca de la literatura no se hayan expresado a propósito de un autor más considerable. Hay alguna afectación en seguir a un escritor<sup>142</sup> para contradecirle tan a menudo<sup>143</sup>. Me acuso de ello; pero, lo repito, muy otro fue mi ánimo al comenzar.

En cuanto al juicio literario, no pretendo ni creo haber llegado a la perfecta exactitud. —En las ciencias de observación, se toma en cuenta un error, inherente a la imperfección de nuestra naturaleza, que varía según el observador y se llama su *ecuación personal*. —En crítica, también existe esta causa personal<sup>144</sup> de error. Pero en el caso actual, las circunstancias en que me hallaba acrecentaban las probabilidades desfavorables. —La eterna poesía me rodeaba: encontrábame<sup>145</sup> en primavera, en uno de los más bellos sitios del mundo, al lado de mi corta<sup>146</sup> familia alegre y joven... Nunca tuve ocasión mejor para ser poeta ¡y he escrito un libro de crítica! —La musa de Echeverría, elegante y mundana, algo ajada, tenía que desmerecer en este cuadro familiar, ante el horizonte sublime, bajo

este<sup>147</sup> sol deslumbrante y desapiadado que hace resaltar la menor arruga<sup>148</sup>, el más ligero afeitado, las canas que se disimulan tan bien en la penumbra<sup>149</sup> de un salón. Esa musa es algo parecida a una actriz: hay que verla en escena<sup>150</sup> para que aparezca en su belleza.

Por todas estas razones no creo irreprochable mi crítica. Pero, si de su fondo se desprende para la juventud una incitación al estudio concienzudo y seriedad<sup>151</sup> en el trabajo —<sup>152</sup> no habré perdido mi tiempo.

Quebrada de Lules, octubre 15 de 1882.

---

<sup>140</sup> [El f. 3r está escrito con letra claramente atribuible a Groussac.]

<sup>141</sup> Revista

<sup>142</sup> [—] escritor

<sup>143</sup> amenudo

<sup>144</sup> general personal

<sup>145</sup> [-] encontrábame

<sup>146</sup> corta

<sup>147</sup> ese este

<sup>148</sup> las arrugas menor arruga

<sup>149</sup> el claro-oscuro la penumbra

<sup>150</sup> la escena

<sup>151</sup> la seriedad

<sup>152</sup> [Conservamos la raya del manuscrito; es uno de los pocos usos atípicos, si exceptuamos los descriptos en el estudio filológico del capítulo 1.]

## Proemio<sup>154</sup>

En los paralelos frecuentemente establecidos entre el arte y la ciencia, ha sido hasta hoy opinión general que, si bien era fuerza conceder al sabio una acción más inmediata e intensa sobre su siglo, una influencia cada vez mayor en la marcha de las sociedades contemporáneas,<sup>155</sup> el influjo del genio artístico, aunque más tardío a veces, era más duradero y, si se quiere, perenne. —

Se ha establecido para la ciencia esta superioridad: que progresa<sup>156</sup> sin cesar, puesto que el estudiante<sup>157</sup> de hoy sabe absolutamente hablando más astronomía que Newton o más botánica que Linneo; y que las obras científicas del pasado pierden por lo tanto gradualmente su interés intrínseco, conservando únicamente el histórico cada día más débil y decreciente. De hecho, puede afirmarse que si no existiera más que un ejemplar de todas las grandes obras científicas, desde las de Aristóteles hasta e inclusive las de Cuvier o Liebig<sup>158</sup>, y un moderno Omar las destruyera, este acontecimiento no retardaría por una hora los futuros descubrimientos que están en gestación en los laboratorios de Berthelot, Helmholtz o Huxley. —La ciencia mide el universo recogiendo las riquezas del camino, pero sin volver nunca por donde ya pasó. El sabio, al subir la escalera infinita, rompe los escalones que va pisando y que solo le han servido para llegar al que alcanza hoy. En fin, para emplear una última imagen, el sabio es parecido al pontonero que arroja sucesivamente sobre veinte ríos el mismo puente flotante cuyos materiales recoge y lleva consigo más allá. El artista no cruza sino un río, cuando más dos o tres, pero deja allí, para memoria y servicio de la posteridad, un gigantesco monumento de granito, un puente del Gard, grandioso e imperecedero.

El arte no parece perfectible. Sus obras maestras (f. 5r) conservan eternamente su actualidad. Cada siglo acrecienta el número de sus admiradores. Las querellas de los Antiguos y Modernos no han sido

hasta ahora para los primeros sino ocasiones de nuevas victorias. Ciertamente, y ello constituye la dolorosa preocupación de los adeptos, que los Ticianos o Rafaeles serán vencidos por el tiempo: no ha habido ni habrá un Guttenberg de la pintura, y las telas divinas son como esos poemas antiguos de cuyo manuscrito único prohibía<sup>159</sup> un tirano que se sacara copia. Aquí el tirano es el tiempo invencible<sup>160</sup> y el valor incalculable de la obra está en el original. Todos los procedimientos de reproducción no son sino impotentes remedos<sup>161</sup>. Empero<sup>162</sup> las producciones de la literatura y de la música quedan intactas e inaccesibles: su belleza es inmaterial, no está hecha con mármol o bronce ni fijada en la tela, sino que es nacida del misterioso soplo del genio humano. Se parecen al milagroso manjar del Evangelio, que puede bastar a todo un pueblo quedando todavía más abundante que en el principio. Los siglos venideros no harán sino aumentar el número de convidados al banquete de Homero y Virgilio, Shakespeare y Cervantes. El arte, pues, es o será menos grande que la ciencia que crece sin cesar; pero el sabio es menos grande que el artista, que vive eternamente al lado de su obra nunca envejecida.

Con todo<sup>163</sup>, esos nombres universales que acabo de citar —y una docena quizá de otros no menos venerandos<sup>164</sup> — ¿serán<sup>165</sup> en adelante aumentados con otros nuevos? —A primera vista, la respuesta es dudosa. Si consideramos a los grandes literatos del siglo XIX — Goethe, Byron, Chateaubriand, Lamartine, Hugo— vemos que, salvo el primero tal vez, la penumbra esfuma ya sus radiantes figuras. En estilo de librería, las obras de sus autores son ya<sup>166</sup> de salida difícil. El mismo Goethe ha envejecido por partes: nadie entiende ya a *Werther*; la mayor parte de su teatro está marchita. —El romanticismo, la novela histórica, la balada han ido a juntarse con la tragedia clásica: es nieve de antaño. El entusiasmo por Hugo es<sup>167</sup> más aparente que real. Si se da (f. 6r) casi anualmente una nueva edición de *Odas y Baladas*, de *Las orientales*, ello es<sup>168</sup> debido a la popularidad excesiva



del poeta repúblico —quien bajo su exterioridad pontifical e inflexible es el escritor que mejor ha sabido tomar el pulso a cada generación. —

Hay quien augure que, a no ser las precauciones tomadas por los educadores para que la juventud se asimile en su edad inconsciente las grandes obras clásicas, muy pocos serían los adultos<sup>169</sup> que a ellas acudiesen deliberadamente. En prueba de ello, vemos en los países privados de educación realmente clásica, de retórica verdadera y prolongada —como son estas repúblicas— ¡cuán pocos son los<sup>170</sup> hombres adultos, y aun los<sup>171</sup> escritores de profesión que<sup>172</sup> acerca de aquellas obras monumentales, sepan<sup>173</sup> más de lo que puede recogerse en los ensayos y las revistas<sup>174</sup> !

No creo, por mi parte, que la inmunidad de las obras literarias contra el olvido sea otra cosa que un resto de pundonor o amor propio nacional. Nosotros y todo lo nuestro somos deudores de la muerte, como decía Horacio con melancolía. El último poeta recibido en la Academia Francesa (1882)<sup>175 176</sup>, (1) en ese santuario de la tradición, es un antiguo alumno de la Escuela Politécnica y hasta ahora poco<sup>177</sup> empleado en las fundiciones del Creuzot; y este Sully Prudhomme<sup>178</sup>, capaz de demostrar en verso el teorema de Sturm o dirigir un tratamiento metalúrgico, ha sido elegido quizá no a causa sino a pesar de sus sonetos deliciosos.

En cuanto a literatura<sup>179</sup>, nos basta, nos sobra la producción diaria que es muy superior al consumo. La inmensa mayoría de los hombres que leen, poseen en su biblioteca algunos autores del pasado, así como tienen conservas alimenticias en su casa de campo. Pero dadas las facilidades<sup>180</sup> de las comunicaciones modernas, los<sup>181</sup> víveres frescos abundan —y las conservas quedan sin abrir. El número creciente de diarios y revistas reduce proporcionalmente el número de los verdaderos literatos. Sainte-Beuve apuntaba con tristeza los rasgos de ignorancia y traspiés<sup>182</sup> de algunos escritores contemporáneos,<sup>183</sup> ¿qué diría hoy? Y sin embargo el mediano<sup>184</sup> y casi

exclusivo consumo<sup>185</sup> de literatura clásica que todavía se hace es debido a<sup>186</sup> los mismos que (f. 7r) de ella viven<sup>187</sup>, profesores y literatos: el gremio (para volver a las comparaciones sustanciales y modernas) se parece a esos almaceneros sin clientela que se sostienen consumiendo los artículos que no pueden vender.

Viven, con todo, los nombres si las obras no son muy frecuentadas. Las estatuas se multiplican: no existe<sup>188</sup> aldea que no haya producido un hombre digno de la apoteosis. Y como casi siempre el mismo estatuario es hijo de la tierra, entonces resulta ser<sup>189</sup> todo beneficio para el país. Buenos Aires (para venir a lo nuestro) no debe quedar<sup>190</sup> satisfecho con que al lado de San Martín y Belgrano, no exista más monumento glorificando al pensamiento que el del padre de la Giovine Italia; y me sería difícil no encontrar la razón. Echeverría — esperémoslo, al menos—<sup>191</sup> sentirá mañana al querido Pampero bañar su frente de bronce; y tal vez<sup>192</sup> el metal vibrante despida al choque del huracán una conocida y vaga melodía:

Me place con el Pampero

esa tu lidia gigante.....<sup>193</sup>

Personalmente, Echeverría no haría mal vecindario con Mazzini. Veremos<sup>194</sup> a su tiempo como<sup>195</sup> hay bastante y algo más<sup>196</sup> de Joven Italia en la Asociación de Mayo. Como en el metal de su monumento futuro, hay mucha aleación en la obra considerable del poeta y pensador argentino. Antes de la apoteosis, de la consagración definitiva, es lícito y útil analizar esa obra. Y no es que el ánimo del crítico sea lanzar la nota discordante en el coro de alabanzas que al talento poético<sup>197</sup> más genuino de este país se ha levantado, sino para mostrar a la juventud la parte de substancia<sup>198</sup> original y realmente admirable que subsiste<sup>199</sup> en la obra de su poeta preferido. Echeverría no rehúye<sup>200</sup> el análisis: saldrá<sup>201</sup> en resumen<sup>202</sup> airoso de la prueba<sup>203</sup>. Verase como<sup>204</sup> sus defectos mayores<sup>205</sup> son manías de imitación, son

concesiones a la moda, casi inevitables durante los tiempos de iniciación<sup>206</sup> en que vivió. Así<sup>207</sup>, su decidida adhesión al romanticismo europeo<sup>208</sup> arrancaba de un empeño patriótico. Sus traducciones de Byron o Lamartine revelan un<sup>209</sup> anhelo<sup>210</sup> por oponer algo viviente<sup>211</sup> al pseudo clasicismo incoloro y marchito<sup>212</sup> [que] entonces imperaba; del propio modo<sup>213</sup> sus reminiscencias de Lamennais y Leroux tendían a contrarrestar con algo que fuese civilización —siquiera mezclada de<sup>214</sup> mucha utopía— el “desborde asola-(f. 8r)dor de la barbarie”, según se expresa un<sup>215</sup> joven maestro de la crítica argentina<sup>216</sup>.

Otro es hoy el peligro. La imitación, lejos de haber mermado, lo ha invadido todo. Pero no es aquella impregnación íntima en los genios europeos por un talento de su familia, no es la asimilación de los sentimientos como la<sup>217</sup> sufrió acaso inconscientemente Echeverría: es la imitación fría, el *dilettantismo* indiferente, el disfraz de los sentimientos ausentes, la asimilación del procedimiento externo y del pulsar mecánico. Hoy Hugo y Musset,<sup>218</sup> mañana Bécquer y Stecchetti, reflejos de Heine<sup>219</sup>, después será<sup>220</sup> cualquiera otro. Nuestros jóvenes poetas<sup>221</sup> ven la naturaleza al través de los autores de decadencia, de los estilistas y *parnasianos* franceses. Lloran, no por haber sufrido, sino porque sollozaron Heine y Musset<sup>222</sup>. No quieren saber nada de su país: no tocan la tierra alentadora. Son vates de periódicos que vuelcan sus inspiraciones<sup>223</sup> entre un *movimiento financiero* y un parte de policía, viviendo felices con algunos elogios de camaradas en sueltos<sup>224</sup> campanudos que hacen gemir al buen sentido.

El<sup>225</sup> viento actual sopla por el lado del énfasis. Dados el idioma y la tendencia de la<sup>226</sup> raza, es desconsoladora<sup>227</sup> la perspectiva del porvenir. Las palabras de pie y medio, como dice Horacio —

*sesquipedalia verba*<sup>228</sup> — no bastan para<sup>229</sup> no llenar ya nuestra boca. Todo es sublime y colosal; la Pampa es estrecha, los Andes son mezquinos para nuestras comparaciones<sup>230</sup> .

Hay quien publique [*sic*] un poema altisonante sobre mitología (interés palpitante de América!), lleno de epítetos sonoros, de versos magníficos sin nada dentro, sin una idea nueva capaz de llenar un soneto, una poesía más brillante y perfecta en su forma que una burbuja de jabón: —es el Hugo argentino; es el gigante del Plata como Hugo es el gigante del Sena y más de uno añade para sus adentros que hay la misma proporción entre los poetas que entre los ríos. No es comparable con Musset, ni Laconte de Liste, ni Manzoni, ni Tennyson, ni Espronceda (¡bagatela!): Hugo o nada. *Aut Caesar aut nihil!* —Y así en todo. Hablamos con bocina<sup>231</sup> (2). Hay sabios argentinos de veinte y dos años que no pierden una función tea-(f. 9r)tral ni una tertulia. Pero ¿qué digo? Cada estudiante es un sabio, y cada tesis una obra maestra: la prensa se encarga de hacérselo saber. —En lo moral no somos menos felices: un comisario de policía que pilla a un ladrón espera con impaciencia una manifestación de agradecimiento del vecindario, el funcionario que asiste con regularidad a su despacho es un prodigio de laboriosidad. Creo que el espíritu argentino está en una pendiente funesta. Si estuviéramos solos en el mundo, el hecho de colocarnos vidrio de aumento ante la vista para hacernos ilusión no sería sino una diversión inocente; pero hay otros pueblos que nos miran y miden aun en este parte de América<sup>232</sup> (3).

Bien sé que ese viento de fatuidad y de mentira sopla un poco por todas partes. La adoración perpetua con que se reciben los miserables frutos de caducidad del autor de *Las contemplaciones*, es una mengua para el buen sentido francés. El formidable *humbug* americano ha tomado posesión del universo; el histrionismo<sup>233</sup> revienta en la prensa de ambos mundos; el heraldo de la nueva civilización se llama Phineas Barnum.

Por esas razones he creído que sería buena tentativa la de aventurar siquiera un esfuerzo en el sentido de la reacción. La enseñanza que se desprenda de un estudio acerca de las obras de Echeverría tendrá un doble carácter. Por una parte se mostrará en él al hombre de talento y mediana erudición que ha hecho verdadera obra de poeta y pensador precisamente cuando no ha pretendido seguir la moda, y solo ha pintado lo que sentía y conocía bien: las costumbres de su país.

Por otro lado, se verá cuán efímeros son todos esos escritos sin fondo de realidad, esas poesías de álbum, esas parodias donjuanescas que no son sino la liga del verdadero talento.

Quien debiera escribir este estudio era el más probo y exacto de los literatos argentinos: el doctor Juan Ma-(f. 10r)ría Gutiérrez que ha sido el fiel amigo y biógrafo indulgente de Echeverría. Él que nunca ha tergiversado su pensamiento, nos hubiera pintado mejor que nadie el medio y circunstancia en que vieron la luz los poemas de Echeverría así como el rango que debe asignarse a cada uno de ellos en la literatura patria. Pero, sin duda<sup>234</sup> por escrúpulo afectuoso, el ilustre biógrafo no quiso ser juez en una causa que casi le parecía propia. Dice en la vida<sup>235</sup> que encabeza el tomo quinto de la edición debida a sus buenos oficios: “Hoy que estas producciones se entregan al público casi en su totalidad, queda su biógrafo descargado de la difícil tarea de historiar los medios y fines del pensamiento de Echeverría dentro de las esferas de la política y del arte. Esta es labor ajena y venidera. Ponemos en manos de quienes hayan de desempeñarla los antecedentes indispensables para proceder con entero conocimiento de causa”<sup>236</sup>.

Acepto respetuosamente e indicaré al lector aunque de paso esos rasgos biográficos trazados por el viejo maestro, casi los únicos que me han guiado en el comentario de la obra por la vida del autor. No haré referencia sino a los incidentes que tengan relación con las producciones literarias. Repito que la biografía está escrita y bien escrita por el amigo y compañero del poeta.

Todas las citas se refieren a la edición de sus obras completas, en cinco tomos hecha bajo los auspicios del entonces rector de la Universidad de Buenos Aires. Es bastante elegante y no muy incorrecta; aunque la puntuación es a menudo defectuosa y aparecen algunas faltas de ortografía atribuibles a la imposibilidad en que se hallaba el sabio editor de corregir prolijamente todas las pruebas<sup>237</sup>. No puedo, sin embargo, dejar de señalar al editor futuro, un caso de superfetación bastante singular, y que revela la ausencia habitual del doctor Gutiérrez y la negligencia de quien le reemplazó. En el tomo IV, entre las obras en prosa figura casi a página seguida y bajo título diferente (*Educación — Enseñanza* (f. 11r) *popular*), dos veces el mismo discurso. Ese discurso, que debió pronunciarse en Montevideo el 25 de mayo de 1844, no vio entonces la luz pública por causas que hoy no ofrecen interés. Parece que a guisa de compensación nos lo dan hoy por duplicado en el mismo tomo. Pero es singular corrector el que ha podido leer y corregir dos o más veces [un]<sup>238</sup> discurso de veinte páginas impresas en que no hay ni una coma cambiada sin ser chocado por la repetición literal.

No insistiré sobre estas menudencias para poder reclamar a mi vez el beneficio de la indulgencia del lector, que necesito más que nadie, y poder acogerme a las palabras del Maestro, aunque no se referían por supuesto a críticas tipográficas: *Nolite iudicare, ut non iudicemini*<sup>239</sup>.

---

<sup>153</sup> [El f. 4r incluye una anotación metaescrituraria en lápiz, “Abreviar”; con una línea se indica que se aplica a todo folio.]

<sup>154</sup> [Debajo de cada título, así como al final de cada capítulo, una raya sirve para marcar los límites. En este capítulo es ondulada; en los restantes, recta. En el capítulo II, la raya aparece antes del título. Omitimos estas líneas en nuestra edición.]

<sup>155</sup> [Además de la coma, figuran dos puntos, que omitimos.]

<sup>156</sup> Progres[—]

<sup>157</sup> el sabio; el estudiante

<sup>158</sup> o Liebig [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

<sup>159</sup> pro<sup>h</sup>ibía

- 160 inflexible ~~implacable~~ invencible [Con tinta negra.]
- 161 compensaciones remedos [Con tinta negra.]
- 162 Empero [Con tinta negra.]
- 163 [Empere] Con todo [Con tinta negra.]
- 164 venera<sup>n</sup>dos [Con tinta negra.]
- 165 Serán
- 166 ya
- 167 ahora
- 168 ellos
- 169 que los hombres adultos [Con tinta negra.]
- 170 cuántes pocos son los [Con tinta negra.]
- 171 cuántes y aun los [Con tinta negra.]
- 172 que saben [Con tinta negra.]
- 173 sepan [Con tinta negra.]
- 174 Ensayos y las Revistas
- 175 (1882) [Con tinta negra.]
- 176 (1) Recuérdese una vez por todas que esto se escribía en 1882. [Con tinta negra.]
- 177 hasta ahora poco antes [Con tinta negra.]
- 178 este Sully – Prudhomme [Con tinta negra.]
- 179 la literatura
- 180 sucede con dadas la<sup>s</sup> facilidad [Con tinta negra.]
- 181 que los
- 182 traspiés [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 183 [Agregamos la coma.]
- 184 sin embargo ~~está a la vista que~~ sin embargo el grande mediano [Con tinta negra.]
- 185 consumao
- 186 se hace que todavía entre se hace es debido a [Con tinta negra.]
- 187 viven de ella [Se registra una marca que indica reordenamiento. Con tinta negra]
- 188 hay existe [Groussac deja sin tachar la primera forma. Con tinta negra.]

- 189 es *resulta ser* [Con tinta negra.]
- 190 ~~no se muestra~~ *(para venir a lo nuestro) no debe quedar* [Con tinta negra.]
- 191 —*esperémoslo, al menos*— [Con tinta negra.]
- 192 talvez
- 193 [Agregado con ductus diferente. No es letra claramente atribuible a Groussac.]
- 194 veremos
- 195 que *como* [Con tinta negra.]
- 196 y algo más [Con tinta negra.]
- 197 ~~literario~~ *poético* [Con tinta negra.]
- 198 ~~lo que hay~~ *la parte de substancia* [Con tinta negra.]
- 199 que se encuen[-] *subsiste* [Con tinta negra.]
- 200 teme *rehúye* [Con tinta negra.]
- 201 [-] saldrá [Trazo (una raya acaso) apenas comenzado y tachado]
- 202 ~~cierto modo~~ *resumen* [Con tinta negra.]
- 203 ~~del examen~~ *la prueba* [Con tinta negra.]
- 204 que *como* [Con tinta negra.]
- 205 mayores [Con tinta negra.]
- 206 ~~bronce~~ *iniciación* [Con tinta negra.]
- 207 Pero *Así* [Con tinta negra.]
- 208 ~~manía imitadora~~ *decidida adhesión devoción aplicación adhesión al romanticismo europeo* [Con tinta negra. La palabra “al” está sobreescrita sobre una variante ilegible.]
- 209 ~~su~~ *un* [Con tinta negra.]
- 210 an<sup>h</sup>elo [En este caso, la “h” aparece con la misma letra y tinta que el texto, es decir, es una corrección al correr de la pluma, no de una relectura posterior.]
- 211 invencible *viviente* [Con tinta negra.]
- 212 a<sup>l</sup> ~~la perversión intelectual que imperaba~~ *pseudo clasicismo incoloro y marchito* [Con tinta negra.]
- 213 entonces,; ~~así como~~ *imperaba; del propio modo* [Con tinta negra.]
- 214 ~~en~~ *de* [Con tinta negra.]
- 215 et *un* [Con tinta negra.]



216 [Seguido al punto figura una atribución a Sarmiento. El nombre aparece escrito entre paréntesis, en letra imprenta mayúscula, con lápiz. En realidad, la frase pertenece al artículo de Pedro Goyena publicado en la Revista Argentina y luego incluido en el tomo V de las OC de Esteban Echeverría. Para más detalles, véase el estudio filológico en el capítulo 1.]

217 las

218 y Musset,

219 en seguida Musset *Stecchetti, reflejos de Heine* [Con tinta negra.]

220 será [Con tinta negra.]

221 Nuestros jóvenes poetas [Con tinta negra. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

222 Heine y Musset y Coppée [Con tinta negra.]

223 pájaros de biblioteca que no ponen sino en los diarios *vates de periódicos que vuelcan sus inspiraciones* [Con tinta negra.]

224 policía, *viviendo* En cambio viven felices con esos *algunos* sueltos incorrectos y elogios de camaradas en sueltos [Con tinta negra.]

225 [Desde el comienzo de este párrafo hasta la línea que termina, en el manuscrito, en “comparable con”, se extiende una llave en el margen. Su sentido no es claro.]

226 la [Con tinta negra.]

227 ~~tremenda~~ *desconsoladora* [Con tinta negra.]

228 [“sesquipedalia verba” aparece con letra de Groussac, completando el espacio en blanco dejado en la copia.]

229 bastan para [Con tinta negra.]

230 comparaciones. | Hay quien [En este punto hay una raya vertical agregada con posterioridad a la escritura que parece indicar que debe separarse en párrafos. Seguimos esta hipótesis.]

231 (2) Valuamos en reis nuestra riqueza intelectual [Ms.: nuestra ~~q~~ riqueza *intelectual*] para que salgamos todos millonarios. [Esta nota al pie del autor no tiene número, sino una cruz; se trata de un agregado posterior. Por otra parte, la palabra “todos” la inferimos, dado que su trazo está insinuado.]

232 (3) —Días pasados, a propósito de 15 miriámetros de rieles por colocar en un terreno plano como una mesa de billar, se habló de “empresa colosal”. ¿Qué se diría respecto de Suez o del Sal Gotardo? [Nota agregada en una relectura. Letra de Groussac.]

233 [————] *histrionismo* [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

234 sinduda

235 *Vida*

236 [*Editamos según el manuscrito, que corrige, al eliminarlas, las comas que, en el texto de Gutiérrez, encierran “se entregan al público”. Por otra parte, Groussac no respeta el punto y aparte, cita como si entre las dos oraciones hubiera un punto y seguido.*]

237 [*Sobre la forma de citar de Groussac, véase nuestro estudio en el capítulo 1.*]

238 [-] [*Illegible (muy confuso), pero no tachado. Editamos “un”.*]

239 [*Letra de Groussac, agregado en el espacio en blanco dejado a ese efecto.*]

## Capítulo I

### Primera juventud. — Permanencia en Europa

Esteban Echeverría nació en Buenos Aires en los primeros años del siglo (1805); era, pues, algo mayor<sup>241</sup> (1) que casi todos sus amigos los futuros socios de Mayo, si bien menor que el grupo principal de los primeros unitarios emigrados. Era hijo de español, pero perdió a su padre muy temprano; así puede explicarse el acento agrio con que se expresó acerca de la patria de sus abuelos. Este olvido inmediato de la raza es uno de los rasgos displicentes de la juventud argentina descendiente de extranjeros. ¿Qué hubiera pensado el buen vizcaíno que le dio el ser al oír sus ataques a la madre patria, en su carta al literato español Alcalá Galiano y en otras partes de su obra? —Pero tal vez no las hubiera escrito, a ser vivo su padre, y este es un motivo más para sentir su temprana orfandad.

No parece que la madre de Echeverría haya sido una de esas firmes y enérgicas Cornelias capaces de formar virilmente a dos varones y decir: Seré madre y padre a la vez. Fue solamente una madre, un tesoro de inagotable ternura, un corazón entregado al egoísmo de sus hijos. Puede notarse que, a diferencia de otros poetas modernos, Echeverría no ha tenido nunca en sus escritos en verso un recuerdo para sus padres<sup>242</sup> (2).

(f. 13r)<sup>243</sup> (\*)<sup>244</sup> Educado en el Colegio de Ciencias Morales<sup>245</sup> hasta la edad de diez y ocho años, tuvo que chocar entonces con la imperiosa necesidad del trabajo productivo: entró como dependiente y quedó dos años en una importante casa de comercio. Estos primeros años de juventud fueron particularmente borrascosos —si bien parece que supo siempre hermanar el estudio con los placeres. He aquí lo que él mismo dice refiriéndose a esa época: “Hasta la edad de diez y ocho años, mi vida fue<sup>246</sup> casi toda externa, absorbiéndola<sup>247</sup> sensaciones, amoríos, devaneos, pasiones de la sangre, y alguna vez la reflexión,<sup>248</sup> pero triste como lámpara entre sepulcros.....”. —Estas palabras han

sido encontradas entre los papeles de Echeverría por D. Juan M. Gutiérrez en una hoja suelta que termina así: “Mi corazón.....<sup>249</sup> O tú, Dios mío..... Blasfemia! Cerradas están las puertas del cielo para el... réprobo!..<sup>250</sup>” —Se comprende que estas palabras han sido escritas después de los años de impregnación romántica. Quizá no sea más que un tema para sus desahogos byronianos entonces tan a la moda. En todos esos poetas de la era romántica, es difícil desligar la verdad de la simple actitud destinada para horripilar al burgués. No obstante, hay una escena trágica que vuelve repetidamente en el desenlace de sus poemas, y es tanto más notable cuanto que su protagonista es el personaje bajo cuyo nombre se disfraza el autor. Ramiro en *La guitarra* y Don Juan en *El ángel caído*, matan en duelo y sin más testigo que la mujer adúltera, al esposo ultrajado. Después de ese desenlace sangriento ambos *héroes* o, si se quiere, el mismo héroe bajo distinto nombre se embarca para Europa:

Ramiro, en tanto, en extranjera nave

Las crespas olas<sup>251</sup> de la mar surcaba,

Y al destino fatal abandonaba

Resignado, su vida y porvenir..<sup>252 253</sup> (3)

Igual cosa hace D. Juan en idénticas circunstancias:  
(f. 14r)

Voy a seguir el áspero camino

Que me señala incógnito destino

Al través del oscuro porvenir..<sup>254 255 256</sup> (4)

Bien sé que estamos, lo repito, en presencia del poeta que ha paseado en Francia su juventud durante los años de efervescencia romántica y sabe a Byron de memoria. Recuerda<sup>257</sup> todo el mundo que era de las pretensiones de la escuela satánica el identificarse con los más terribles héroes de sus poemas. Byron escribe en su diario:

“Hobhouse<sup>258</sup> (su condiscípulo y albacea) me dice que corre rumor singular, y es que soy el verdadero Conrado, el verdadero Corsario, y que una parte de mis viajes se han ejecutado sin testigos. ¡Hum! Las gentes a veces llegan cerca de la verdad, pero no saben nunca toda la verdad.... Es una mentira.... Pero no me gustan esas mentiras tan parecidas a la verdad”<sup>259</sup>.

Se tiene ahí una muestra de la nota satánica. Muy posible es que haya querido Echeverría dar sobre todo a su viaje por Europa y a la palidez *fatal* de su frente una causa terrible y misteriosa. Con todo, la insistencia del poeta y la verosimilitud del lance autorizarían a<sup>260</sup> dar un fondo de realidad a esas dramáticas escenas; y esto lo haríamos sin otro escrúpulo puesto que en suma se trata de acciones que el mundo tolera y aun no pocos admiran —si bien estos no pertenecen a los miembros más espirituales de la sociedad. Pero puede casi decirse que tenemos confesión de parte; en una carta publicada por D. Juan M. Gutiérrez (tomo V,<sup>261</sup> pág. 452) leo estas palabras significativas: “Unos amoríos de la sangre, un divorcio y puñaladas en falso<sup>262</sup> escandalizaron medio pueblo”. —Es muy posible que esta causa y otra parecida fuera el motivo determinante que arrancó a su madre el consentimiento para un viaje a Europa; aunque esta excursión<sup>263</sup> por el viejo mundo no fuera<sup>264</sup> sino el cumplimiento de un sueño largo tiempo acariciado por el niño precoz que había aprendido casi solo el francés y engolfándose durante años en la lectura (f. 15r) de las obras escritas o traducidas en este idioma.

En un fragmento empapado desde su título en Childe-Harold<sup>265</sup>, y titulado el *Peregrinaje de Gualpo*, se pinta con complacencia y en la propia actitud del héroe inglés:<sup>266</sup> “Entre tanto, un fuego interno lo consumía y en la lucha constante entre sus pasiones terrestres y sublimes, su mente era la tempestad, la sociedad de los hombres le era monótona e insípida y se alejaba cuanto podía de ella para sumergirse horro en su elemento. Sus amigos a veces le reprochaban su inacción y que pasaba<sup>267</sup> su juventud en silencio y la oscuridad, cuando podía con ventaja emplearla en bien de su patria o de sus

semejantes. Pero él respondía a esto con *palabras concisas y misteriosas* sin querer nunca explicarse sobre sus intenciones; y ya cansado de sufrir y anhelaba abandonar<sup>268</sup> sus lares. A bordo, a bordo, dice, y abandona a las ondas su suerte y sus esperanzas!..<sup>269</sup> Envuelto en su ancho manto y sentado en *la proa del navío*, ora su vista esparcía por el inmenso cielo, ora cubre su faz y da curso a sus pensamientos. *Su aire silencioso y pensativo llama la atención de los marineros que lo miran con cierto respeto,*<sup>270</sup> *y como a un ser misterioso y sobrenatural...*<sup>271</sup> Entretanto<sup>272</sup>, el navío avanza más y más, y él cuando ya ve que la faz de su tierra natal se confunde con las nubes, dirige el adiós postrero a su Patria. Adiós, amada Patria...<sup>274 275</sup> (5). —*Adieu! my native shore!*<sup>276</sup>

La página es característica; debajo de la retórica incorrecta y la imitación persistente de Byron se nota ya una tendencia a la actitud teatral de<sup>277</sup> que nunca logrará deshacerse Echeverría: vivirá y morirá en esa capa de Childe Harold que le está muy grande —como no hecha por medida. Si fuera parecido el retrato, habríamos de confesar que D. Sebastián Lezica tenía allí un singular dependiente. Pero es pura afectación. Lo cierto es que, en 1825, Echeverría se embarcó como todo el mundo, viviendo con una economía ejemplar en (f. 16r) las diferentes escalas de su viaje,<sup>278</sup> (6) y que, si los oficiales del buque se fijaron en él, fue probablemente para hacer alguna reflexión análoga a la siguiente: *¡poco divertido el joven!*

Tenía veinte años; salud algo quebrantada por los excesos de su fogosa juventud y el germen de la enfermedad al corazón de que debía morir. Poseía un modesto caudal de cuyo manejo prudente dependía la duración de su permanencia en Europa. Para combatir el tedio mortal de un viaje que duró más de cuatro meses, llevaba consigo algunos pobres libros de educación: una gramática francesa, un tratadito de aritmética y álgebra elemental por Avelino Díaz, una retórica y la colección de versos intitulada *La lira argentina*. Había motivo para que Hualpo se volviera huraño, siendo así que debía a<sup>279</sup> sus antecedentes el no mezclarse en conversaciones profanas<sup>280</sup> (7). —

Pero el joven argentino se calumniaba: en realidad se daba con los demás pasajeros y aun contrajo amistad con los dos médicos suizos Rengger y Lonchamp, que volvían del Paraguay, y son autores de un estimado *Ensayo histórico* de aquel país.

Echeverría permaneció cinco años en París (1826-1830), dedicándose a estudios variados y relativamente profundos, dadas las condiciones desfavorables en que se hallaba. Estuvo muy pronto bastante familiarizado con el idioma francés para notar que los certificados concedidos por sus antiguos profesores no representaban una suma de instrucción muy considerable. Hubiera sido necesario principiar de nuevo, y no quiso o no pudo hacerlo.

Parece (f. 17r) que siguió asiduamente los cursos de algún liceo<sup>281</sup>, como estudiante libre, y más tarde las de la Sorbona, donde resonaban todavía las grandes voces de Guizot, Villemain y Cousin. Hubo también de concurrir al curso libre de legislación recién abierto por el joven y elocuente Lerminier. Desfloró un poco todos los programas: la geometría “hasta los poliedros y la esfera”, el álgebra y la trigonometría elemental. Escribía mucho, pareciéndole como a todos los estudiantes ya maduros que amontonar cuadernos valía atesorar<sup>282</sup> ciencia. Apuntaba prolijamente las fórmulas químicas de los libros. Hacía extractos voluminosos de autores: Pascal, Leroux, Guizot, Saint-Marc Girardin “Lando” (?),<sup>283</sup> Chateaubriand, en fin, el arca de Noé. Rehacía su educación, como si Guttenberg no hubiera existido jamás. D. Juan M. Gutiérrez nos dice que la masa crítica de esos extractos era enorme. Empleó en ese calafateo más tiempo que el necesario para diez lecturas repetidas.

Era el tiempo de la gran batalla romántica! Echeverría, muy poco aficionado hasta entonces a las letras, se sintió arrastrado al Maelström de la flamante poesía. He aquí cómo cuenta él mismo su iniciación: “Durante mi residencia en París, y como desahogo a estudios *más serios* me dediqué a leer algunos libros de literatura;<sup>284</sup> Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron,<sup>285</sup> me conmovieron profundamente, y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado a *poetizar*; pero no conocía ni el idioma,

ni el mecanismo de la metrificación española. Me dormía con el libro en la mano; pero haciendo esfuerzos sobre mí mismo, al cabo manejaba medianamente el verso.....<sup>286</sup> Entonces escribí algunos que aplaudieron mucho mis compatriotas residentes en París. *Pero mi vocación por la poesía no era pronunciada,*<sup>287</sup> ni podría serlo estando absorbido por estudios tan ajenos a ella”<sup>288</sup> (8).

(f. 18r) Se ha notado esa particularidad de no sentir vocación por la poesía; Lamartine nos ha dicho lo mismo, y Byron. Fuera de la parte de afectación inseparable de esas naturalezas teatrales, hay en ello algo de cierto: como Aquiles en la morada de Plutón, esas almas excesivas y sedientas de sensaciones fuertes se indignan al tener que reinar sobre las sombras vanas<sup>289</sup> (9). Byron y Chateaubriand envidiaron toda su vida a Napoleón. —Es también notable en el citado extracto el olvido de Lamartine y Hugo entre los inspiradores de Echeverría: veremos a su tiempo lo que debe pensarse acerca de este olvido. Él ha traducido piezas enteras de Lamartine y Hugo, sin nombrarlos.

Por fin, otra consecuencia quiero sacar de esa confesión del poeta, y esta se refiere únicamente a la práctica del arte en general. —En todas las artes, hay una habilidad material que debe uno incorporarse desde muy temprano. El manejo de los dedos en el músico, la construcción de la frase o del verso en el escritor, la preparación y empleo certero de la paleta en el pintor, son ejercicios<sup>290</sup> que tienen que haberse practicado desde la edad en que poco se piensa, y cuando<sup>291</sup> es el cuerpo como una cera blanda, para llegar a ser funciones<sup>292</sup> mecánicas, revistiendo la facilidad y precisión de las acciones reflejas. Es lo que ha faltado a Echeverría, así como a otros más grandes que él: a todos los autodidactos o maestros de sí mismos. Sea cual fuere su disposición nativa, lograron componer obras originales e inspiradas; pero no alcanzaron nunca la perfección. Malgrado el genio y toda la fuerza de la voluntad adulta, sus nervios son a veces rebeldes, y no logran en su andar la soltura inimitable de los que han sido desde niños iniciados en los misterios



del templo. El arte tiene sus grandes advenedizos: Rousseau, por ejemplo, nos conmueve y arrebató; es sublime, si se quiere; no es elegante y (f. 19r)<sup>293</sup> (\*) distinguido; no nos entregamos a él sin algún recelo: al dar vuelta a una frase, tropezaremos quizá con una palabra, un giro, un imperfecto de subjuntivo que nos recordará bruscamente que él es ginebrino, antiguo lacayo, y ha escrito a sus cuarenta años sus primeras páginas. ¡Qué diferencia con Voltaire, y aun con Diderot! —Beethoven hace la misma observación respecto de Weber: “Ha empezado demasiado tarde; el estudio pertinaz no suple la espontaneidad y temprana iniciación”. —Es así como en Echeverría se siente también la falta del oficio aprendido desde niño, la ausencia de una buena retórica practicada en el tiempo propicio. Suele tener inspiración, abundancia; posee el instinto melódico y el sentimiento; tiene a veces energía y amplitud en la pincelada: pero no presenta una página perfecta. Otros poetas quizá inferiores a él en cuanto a generosidad<sup>294</sup> y abundancia, nos enseñan lo que le faltó, — lo que a mi parecer falta a todos los sudamericanos. Los españoles nadan en el mismo thalweg del río tradicional<sup>295</sup>, y no en sus enturbiadas orillas. Nadie aquí cincelaré una pieza como el<sup>296</sup> *Antes que tú me moriré*<sup>297</sup> o *Las golondrinas* de Bécquer.

Hechas estas reservas, no puede sino admirarse el empeño de Echeverría por adquirir lo que le faltaba. Como poeta, tenía fatalmente que caer en el romanticismo, que era entonces el partido del genio y de la juventud; así como *pensador*, en el liberalismo socialista y algo sansimoniano que se personificaba en su autor predilecto, Pedro Leroux. No ha conocido el positivismo<sup>298</sup>: y ello se comprende. El curso libre profesado por Augusto Comte<sup>299</sup> durante los años de permanencia de Echeverría en París, no podía dirigirse sino a oyentes como los que contaba entonces: Fourier, Humboldt, Poincaré<sup>300</sup>. Se concebirá sin insistir mucho que (f. 20r) no era con sus “poliedros” y “resoluciones de triángulos” que podría nuestro estudiante seguir provechosamente un curso de filosofía en que, desde la cuarta lección, se empieza a discutir las *funciones directas* y

otras cuestiones de alto análisis matemático. Por lo demás nada hay tan terrible como una lectura de Augusto Comte<sup>301</sup>. El jefe de la escuela positivista ha fijado las columnas de Hércules del *arte del mal escribir*.

Pero si es muy disculpable haber<sup>302</sup> ignorado a Comte, no lo es tanto el haber desconocido la grandeza del movimiento intelectual y social de la década que concluye en 1830 con la Revolución de Julio; la época que ha presenciado la cruzada libertadora de la Grecia y la muerte de Byron, digna de sus antiguos héroes; los años gloriosos que han visto reunida una pléyade de hombres jóvenes o viejos, como no aparecieron nunca más grandes ni tan numerosos en siglo alguno de la historia: Cuvier y Saint-Hilaire, Laplace y Ampère, Beethoven y Weber, Rossini y Meyerbeer, Ingres y Delacroix, Hugo y Lamartine, Goethe<sup>303</sup> y Chateaubriand —y ¡cuántos más que no menciono en gracia a la brevedad!.... Estudiar entonces en Europa, en París, tener veinte y cinco años, y no encontrar, volviendo de ese foco de luz al Plata que iba a ser de Rosas, más resumen de sus impresiones que las enfáticas blasfemias del *Regreso*, es demostrar a las claras que se carece de ese núcleo misterioso del talento, que se imanta<sup>304</sup> luego en el contacto con los genios, y conserva por siempre algo de su primitiva virtud.

Pero antes de seguir a Echeverría en los principios de su carrera, debo decir que estudió profundamente su idioma, familiarizándose con los maestros del habla castellana, y extractando giros notables de los autores clásicos. Su dicción (f. 21r) es generalmente correcta, aunque tan invertidos a veces los miembros de la frase poética, que traen a la memoria los conocidos versos de *La Gatomaquia*, de Lope. No incurre sino rara vez en galicismos; antes, su defecto habitual sería el arcaísmo. —También en ese entonces llegaron a sus oídos los primeros ecos de la renovación literaria acometida en España por el duque de Rivas y Espronceda: repercusión algo debilitada del romanticismo francés, pero que con el último escritor<sup>305</sup> en la poesía lírica, el primero y García Gutiérrez en la dramática, —y Larra en la crítica literaria, había de dejar huellas imperecederas.

Así preparado Echeverría, y medianamente<sup>306</sup> armado para la lucha, volvió a su patria a mediados de 1830. —Con su elegante y elevada estatura, su fisonomía distinguida y fina, realizaba bastante bien al tipo aceptado del poeta elegíaco —del “dios caído que recuerda los cielos”. Era modesta su situación de fortuna, pero la pobreza —no la miseria— es la fuerza y el aguijón de la juventud. Con el trabajo asiduo y su talento podía justamente esperar la realización de sus ensueños de gloria y felicidad. Al través del prisma de la distancia y del amor patrio, había creído en no sé qué magnífica evolución de su país hacia el orden y la civilización.....

¡Iba a ser amargo su despertar! —Pero es justo decir que el país no tuvo entera la culpa, y que la personalidad enfermiza del poeta brindole de golpe lo que nadie necesitaba y exigió con altivez lo que nadie le podía dar.

---

240 (\*) [El f. 11v incluye la transcripción del certificado de bautismo de Echeverría (ocupa los primeros 9 renglones):]

“En la Iglesia Parroquial la Concepción de N. S. de esta ciudad de Buenos Aires, a tres de septiembre de mil ochocientos cinco, yo el infrascripto cura, bauticé solemnemente a José Esteban Antonino, que nació ayer, hijo legítimo de José Domingo Echeverría, natural de Viscaya, y de Máxima (Gutiérrez dice Martina) Espinosa natural de esta ciudad, y feligreses de esta Parroquia. Fue su madrina Doña María Eusebia González, a quien advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones que contraía, y por verdad la firma =Juan Dámaso de Fonseca= (a pág. 54 del libro 6º de Bautismos de personas españolas año 1804 a 1811)”. [Luego de infrascripto se tacha una coma.]

[Groussac anota que el nombre de la madre de Echeverría no era Martina, como afirmaba Juan María Gutiérrez, sino Máxima, pero se equivoca: en el mismo folio pueden leerse otras erres que se asemejan a equis (en el mismo apellido del padre, Echeverría) (el libro puede consultarse en la parroquia N°1 Inmaculada Concepción —la referencia corresponde al folio 59 v del libro 6—).]

241 (1) La generación de Alberdi, Gutiérrez, Sarmiento, López [Ms.: Sarmiento, López] es de 1810; Echeverría era pues el mayor de los jóvenes. Ello debió ser una primera razón del ascendiente que parece ejerció en ellos; otra sería su educación y larga permanencia en Europa.

242 (2) En una especie de autobiografía (*Cartas a un amigo*), se extiende sobre la muerte de su madre aunque con demasiados efectos de estilo. Atribuye la tristeza que acortó sus días a los desvaríos del hijo; también indica allí sus trágicos amoríos. ¡Esos poetas románticos! incendiarían la casa paterna si no hubiera otro medio de tomar actitudes melancólicas, proponiéndose después apagar el incendio con sus lágrimas.

243 (\*) [El f. 12v incluye el siguiente apunte (ocupa los primeros 19 renglones):]

El [Ms.: [— —] El] Colegio de Ciencias Morales no fue instalado sino a mediados de 1823, en el mismo local de la [Ms.: [—] la] Unión Del Sud que había reemplazado en 1818 al distinguido y famoso de San Carlos — en el propio local de aquel que, como se sabe, es del actual Colegio. Era un internado de pensionistas que pagaban 120 pesos anuales y de becados civiles y militares de Buenos Aires y Provincias — Los alumnos seguían los cursos públicos de la Universidad. —Echeverría, según consta de [sic] los certificados [Ms.: registros certificados], cursó en 1822 filosofía [Ms.: ~~la clase de ideología~~ filosofía] con el doctor Agüero, [.....], o mejor dicho [.....] discípulo de Destutt de Tracy. Entonces, para mayor claridad, se llamaba *ideología* dicha cátedra — Del catedrático Agüero existen publicados [Ms.: [— —] publicados] unos *Principios de ideología*, en dos tomos; son la reproducción casi literal de los *Eléments d'Idéologie* de Destutt, habiendo solo cambiado el orden de las materias. Así el capítulo I de la segunda parte de Agüero es la traducción (invertidos los párrafos) del capítulo correspondiente de la primera parte de Destutt: las mismas frases y los mismos ejemplos. Véase en Gutiérrez *Enseñanza pública en Buenos Aires*, la relación interesante de la destitución de Agüero por “dictar doctrinas heréticas y depravadas”. Siempre el insulto al adversario en nombre del dogma”. [Ms.: dogma”. [— —]]

244 [El f. 13r incluye una anotación metaescrituraria en lápiz: “Abreviar”; con una línea se indica que se aplica a todo el folio.]

245 [Hay una cruz encima de “Morales”. Reenvía a la anotación del f. 12v.]

246 OC: años fue mi vida

247 OC: absorbiéronla

248 OC: reflexión;

249 [“Mi corazón” es parte del párrafo anterior, que termina así: “Mi corazón dolorido, ulcerado, gangrenado; mi corazón soberbio e indomable!”.]

250 OC: el..... réprobo.....

251 olas [Con lápiz.]

252 [Versos copiados con letra de Groussac.]

253 (3) *La guitarra*. IV parte. [Ms.: La guitarra]

254 OC: porvenir;

255 [Versos copiados con letra de Groussac.]

256 (4) *El ángel caído*. XI parte. [Ms.: El ángel caído]

257 Sabe Recuerda [Agregado en el margen, aparentemente en el mismo momento de la copia.]

258 Hobh Hobhouse

259 [Agregamos el punto y aparte.]

260 para<sup>a</sup> [Con tinta negra.]

261 [Agregamos la coma.]

262 OC: falso,

263 expulsión excursión [Con tinta negra.]

264 era<sup>a</sup> fuera [Con tinta negra.]

265 Ch Childe-Harold

266 [En este punto cambia la letra. Para más detalles, véase el estudio filológico en el capítulo 1.]

267 OC: pasase

268 [-] anhela<sup>ba</sup> abandona<sup>rba</sup> [Con tinta negra.] OC: anhelar abandona

269 [Se omiten dos oraciones.]

270 OC: respeto

271 [Los puntos suspensivos no se encuentran en las OC.]

272 OC: Entre tanto”

273 OC: más y más, ayudado por un pampero favorable y

274 [A menos que se indique lo contrario, en todos los casos las bastardillas pertenecen a Groussac.]

275 (5) Peregrinaje de Gualpo. [Nota al pie con letra de Groussac.] [Ms.: Peregrinaje de Gualpo]

276 Adie Adieu! my native [—] shore!

277 [Palabra ubicada un poco por encima del renglón.]

278 (6) Gastó durante veinte días de permanencia en Bahía poco más de 6000 reis.

279 <sup>a</sup> [Letra ubicada un poco por encima del renglón.]

280 (7) Después de mucho buscar sobrenombres poéticos en las tradiciones incas, Echeverría adopta el de *Hualpo*, que quiere decir *gallina* (Huallpa).

281 Liceo

282 amentonar atesorar

283 [El signo de interrogación pertenece a Groussac.]

284 OC: libros de literatura.

285 OC: Byron

286 [Los puntos suspensivos no se encuentran en las OC, en las que hay punto y aparte.]

287 OC: pronunciada

288 (8) Obras V. Pág. 449 [Ms.: Obras]

289 (9) Odisea XI [Ms.: Odisea]

290 funciones ejercicios

291 cuando [Con tinta negra.]

292 ~~actes~~ funciones

293 (\*) [El f. 18v incluye el siguiente apunte (ocupa del renglón 26 al 31):]

A propósito de estas iniciaciones, dice Echeverría en una carta a un señor Stappler [Ms.: ~~Spa~~ Stappler] y repite Gutiérrez: “Hemos visto representar en Buenos Aires, en nuestra juventud, con lágrimas en los ojos, un drama de Schiller titulado en alemán “La hija del músico” y en la traducción española “El amor y la intriga”. —Nunca la exactitud. En alemán el título es *Kabale und Liebe*, exactamente como en la traducción.

[Como las otras en los versos, es una anotación apresurada. No coloca los dos puntos ni cierra las comillas. Por lo demás, aquí Groussac se muestra poco exacto él mismo, dado que Gutiérrez, en realidad, escribe: “Hemos visto representar en Buenos Aires, en nuestra juventud, interpretado por la Trinidad y por Velarde, titulado, en alemán, ‘La hija del músico’, y en la traducción española ‘El amor y la intriga’”.]

294 elevación generosidad

295 ~~de la tradición~~ tradicional [Con tinta negra.]

296 El “ el

297 “Antes que tú me moriré” [El primer verso es: “Antes que tú me moriré escondido”.]

298 ~~p~~ Positivismo

299 Augusto Compte [Con tinta negra.]

300 Poinso, [-].

301 Compte

302 el haber

303 [En el margen izquierdo, a la altura de estos apellidos ilustres, se agrega con tinta negra “¡jojo!”. No quedan claras las razones de esta llamada de atención.]

304 [-]imanta

305 poeta escritor

306 medianamente [Con tinta negra.]

## Capítulo II

### Primeros años en Buenos Aires. — *Elvira*<sup>307</sup>

Era el año de la primera reacción federal. Rosas, vencedor de Lavalle en el Puente de Márquez, había sido proclamado gobernador de Buenos Aires; Lavalle y los unitarios comprometidos hallaban refugio en la Banda Oriental. Por otra parte, Quiroga, el caudillo del Interior, vencido dos veces por el General Paz, en la Tablada y Oncativo, busca<sup>308</sup> un asilo en Buenos Aires, y muy pronto recibe de Rosas los medios para recuperar su dominio en las Provincias<sup>309</sup>, después de la captura accidental del noble General Paz.

Aunque la primera administración de Rosas fue relativamente moderada, podía augurarse ya, por sus alianzas con López y Quiroga, lo que, andando el tiempo, se debía tomar de él. Se iniciaba la época sombría<sup>310</sup> en que para hallar<sup>311</sup> la civilización argentina<sup>312</sup>, tendría que buscársela fuera<sup>313</sup> de Buenos Aires, en los caminos del destierro. Se recordaban las antiguas crueldades<sup>314</sup> del Comandante de Campaña, y se preveía<sup>315</sup> con ansiedad una era de excesos y arbitrariedades, que el asesinato del Capitán Montero, ordenado por Rosas, y ejecutado por su hermano, había muy pronto de inaugurar.

En aquel entonces<sup>316</sup> la prensa porteña estaba representada principalmente por *La Gaceta Mercantil*, después tan famosa, y el *Lucero*, a cargo del célebre Angelis, antiguo secretario de Murat. Echeverría llegó a Buenos Aires en julio de 1830, como antes dijimos<sup>317</sup>. Entre las poesías que tenía inéditas, figuraban muchas de las que iban a formar<sup>318</sup> la colección de *Los consuelos*; y entre otras *El regreso*, la primera que publicó en *La Gaceta* del 8 de julio, puede decirse al poner el pie en tierra, y que probablemente compondría<sup>319</sup> en los últimos días de la navegación.

La pieza es fácil y de corriente generosa; pero ¿qué singular obcecación<sup>320</sup> la movía a saludar la barbarie que hallaba entronizada<sup>321</sup> en su patria, y maldecir la civilización que acababa<sup>322</sup> de dejar? El procedimiento era, confesémoslo, tan poco noble como imprudente, y aparece ahí una falla<sup>323</sup> que no puede desconocerse<sup>324</sup> en el carácter de Echeverría. Después de recordar los días

En que con *grato anhelo*

Canté un adiós a tu querido suelo,

hablaba de sus perdidas ilusiones..... Ay! nunca fueron más completas<sup>325</sup> esas ilusiones que le impedían ver lo que tenía delante de sí! Maldecía a la vieja Europa con palabras imitadas de sus grandes poetas; y saludaba a su hermosa patria, ilesa aún, pero ya palpitante bajo la garra de Rosas, como al refugio de la libertad<sup>326</sup> (1):

Y cómo no? Cuando<sup>327</sup> tu solo aspecto

Me dice que soy libre, y que la tierra

Voy a ver de los libres so mi planta.

Mi pensamiento altivo se levanta,

Cuando pronuncio tu sagrado nombre,

Oh Libertad! de<sup>328</sup> mi laúd sonoro

Se estremecen las cuerdas resonando,

En mi boca rebosan las palabras.....<sup>329</sup> (2)

He aquí cómo describe luego la Europa de la (f. 24r) Restauración, la que renovaba el arte, creaba bajo muchos aspectos la ciencia, resucitaba a la Grecia y barría en muchas comarcas el viejo absolutismo, implantando en ellas las libertades del régimen constitucional:



Confuso, por tu vasta superficie,  
Europa degradada, yo no he visto  
Mas que fausto y molicie<sup>330</sup> ,  
Y poco que al<sup>331</sup> espíritu sublime;  
Al lujo y los placeres  
Encubriendo con rosas,  
Las marcas oprobiosas<sup>332</sup>  
Del hierro vil que a tu progenie oprime!

La forma, como se ve, no es excelente, pero el fondo es algo peor. Y aunque no fuera<sup>333</sup> efecto del uno ni de la otra, la indiferencia profunda con que la oda fue recibida por el público, debemos confesar que ese primer grito de ingratitud y candorosa<sup>334</sup> petulancia no merecía más. Aquellas<sup>335</sup> invectivas, renovadas de las que el Harold<sup>336</sup> de Lamartine dirigía a Italia, levantaron<sup>337</sup> aquí también las protestas de<sup>338</sup> un italiano, que asumió una actitud parecida a la del<sup>339</sup> coronel Pepe respecto del poeta francés<sup>340</sup>. Angelis no necesitó mucho<sup>341</sup> trabajo para hacer resaltar la falsedad del cargo, y en suma lo poco oportuno<sup>342</sup> de la manifestación.

La oda “En celebridad de Mayo”, que publicó en el mismo periódico, tiene idénticas cualidades y defectos que la anterior. Hay en ella<sup>343</sup> nuevas imprecaciones contra Europa; y en particular esta curiosa y algo grotesca contra la Francia, a quien debía<sup>344</sup> Echeverría lo más —y no era mucho—<sup>345</sup> que valía<sup>346</sup> entonces:

Mas ya rasgóse el velo  
Que tu querido rostro me ocultaba

(f. 25r) Oh <sup>347</sup> Patria! Y desde el suelo,

Que el *tosco Galo* hollaba

Tu gloria noble canto... <sup>348</sup>

Todo ello revela ya, lo repito, cierta propensión a la acritud, a la fatuidad y ausencia de saber vivir. La apostilla al *tosco Galo* se refería a la <sup>349</sup> confiscación de la escuadra argentina por la francesa, al mando del comandante Venancourt, con el fin de hacer licenciar a los súbditos franceses enrolados por la fuerza. Séanos permitido sonreírnos por el epíteto <sup>350</sup> de rudo y grosero (que todo eso significa *tosco*) aplicado a los “hijos cortesés de la Francia”, como dijo Byron que tenía tal vez más gracia que su discípulo <sup>351</sup> (3). No habían de pasar muchos años antes que nuestro pensador poco maduro glorificara en todos los tonos la intervención francesa, porque ya convenía a su partido, y quemara los falsos ídolos que, a imitación de Rivera Indarte, incensaba en aquellos pasados años <sup>352 353</sup> (4).

No tardó Echeverría —porque el despecho aguza nuestra perspicacia— en ver la situación de su país bajo el aspecto de la realidad. Encontramos la expresión retrospectiva de su desencanto en un fragmento de su correspondencia: “Después el retroceso [*sic*] <sup>354</sup> degradante en que hallé a mi país, mis esperanzas burladas, produjeron en mí una melancolía profunda. Me encerré en mí mismo, y de ahí nacieron infinitas producciones de las cuales no supliqué sino (f. 26r) una mínima parte con el título de *Los consuelos*, en el año de 1836”. —Estos renglones pintan el estado habitual de su espíritu en esas horas de crisis. La juventud, sin embargo, tiene elasticidades y reacciones imprevistas; y veremos como <sup>355</sup> todas las piezas de *Los consuelos* no parecían inspiradas <sup>356</sup> por Jeremías.

Parece que después del éxito mediocre de sus primeras publicaciones, Echeverría pasó algunos meses en el campo, en una *estancia* que su hermano administraba. Al aproximarse el 25 de mayo de 1831, compuso y remitió al *Diario de la Tarde*, de reciente

fundación, la oda intitulada la *Profecía del Plata*, que fue publicada en el n° 7<sup>357</sup> del mencionado periódico. La pieza fue leída con interés por los jóvenes del oficio; pero dejó perfectamente frío al público. Y ante el despecho exagerado del poeta, y en general esas pretensiones prematuras de ser el hombre de Persio, señalado en la calle por el dedo del vulgo admirador<sup>358</sup> (5)<sup>359</sup>, un crítico malhumorado, o mejor uno de esos amigos a lo Boileau<sup>360</sup>, hubiera podido decirle: “¿Piensa U. que cuando se trata de la suerte misma de la patria, cuando Paz está preso y quizá condenado a muerte, cuando la planta sangrienta del gaucho Quiroga va a hollar de nuevo la mitad de la República, y tal vez triunfar en la Ciudadela de Tucumán; cuando nuestros padres y hermanos están presos o proscritos, podemos entusiasmarnos por unas cuantas estrofas que U. ha compuesto tranquilamente, recordando demasiado la *Profecía del Tajo*, de Luis de León<sup>361</sup>, tomando su título, su ritmo, su corte de estrofa y su mismo movimiento, la cual no era a su vez más que una imitación de Horacio?”<sup>362</sup> (6) Sabía elegir mejor su momento el gran poeta que en (f. 27r) circunstancias parecidas no hubiera reclamado el silencio y la atención, ni aun para su divino *Lago*, él que exclamaba casi en ese momento con su acento inimitable, rompiendo su mutismo para rechazar con infinito ataque:

Honte à qui peut chanter pendant que chaque femme

Sur le front de ses fils voit la mort ondoyer!..<sup>363</sup> (7)<sup>364</sup>

Echeverría pasó nuevamente en el campo más de un año; allí compuso su primer poema: *Elvira o la Novia del Plata*, que dio a luz en folleto, en setiembre de 1832. Dn Juan M. Gutiérrez hace notar con razón que el momento no era muy oportuno, y por motivos análogos a los que hemos apuntado ya. Aunque el poema fuera excelente, la ansiedad pública llegada a su colmo ante la situación fomentada por Rosas, sus renunciadas más amenazantes que una franca aceptación del poder, hacían<sup>365</sup> imposible entonces un éxito literario ruidoso. Por otra parte, los pocos literatos argentinos que no se hallaban a la

sazón en Montevideo, tenían que callar o escribir en las miserables hojas oficiales que solo remontaban su vuelo para celebrar los triunfos del gran Facundo. Los artículos críticos sobre *Elvira* fueron enteramente chatos. El uno, para esquivar la tarea, disertó sobre si era sostenible la teoría encerrada en el verso de Wordsworth que sirve de epigrama al poema, y si las muertes por amor no están formalmente condenadas en un verso del “inmortal Shakespeare”. Otro protestó que no era ilícito combinar diferentes metros, a imitación de A, B, C y el resto del alfabeto. Pero de lo que en sí valía el poema, ninguno dijo palabra.

Si les arredraba el recelo de tener que abundar en elogios<sup>366</sup>, su temor era infundado: *Elvira* es sin duda una de las peores ampliaciones retóricas y plagios literarios que se haya escrito en lengua alguna<sup>367</sup>. El fondo del poema es completamente nulo: *El Estudiante de Salamanca* de Espronceda parece a su lado una maravilla de invención.

(f. 28r) Un joven romántico, Lisardo, quiere a una niña, no menos romántica, que naturalmente se llama Elvira. Se aman, se adoran; Lisardo, aunque romántico, invoca constantemente al *Himeneo*, al “Númen de Helicon”; se habla mucho de un tal Favonio que supongo ha de ser el Pampero<sup>368</sup> ..... pero el autor tomará luego su<sup>369</sup> desquite. Escenas prolongadas de caricias; Lisardo expresa su exaltada pasión en estos versos de confitería:

Tú serás mía,

Tierno decía

Lisandro a Elvira;

Aunque el destino

Cierre el camino

De mi ventura,

La pura llama

Que al sol inflama,

Antes Elvira<sup>370</sup>

Que mi ternura

se extinguirá

Etc., etc.

El maestro Gaztambide<sup>371</sup> rechazaría sin vacilación alguna un *libretto*<sup>372</sup> de zarzuela así confeccionado.

Lisando, “explorando el campo de las ciencias”, ha llegado en pocos meses a la fortuna (en Buenos Aires, en 1832!).<sup>373</sup> Nada los separa ya. Pero Elvira, paseándose en el “jardín ameno que vio nacer sus plácidos amores”, tiene un fatal presentimiento; y se pone a cantar su melancolía, comparando en imágenes no menos flamantes y atrevidas que las de su Lisandro, la esperanza y el amor con un arbusto “tronchado por la corriente”<sup>374</sup>, y también con una flor marchitada por el huracán. Lisando lo ha oído todo..... Nueva escena de amor aún más corriente que la primera. Lisandro, “rebosando de júbilo y ternura”, llega a manifestar su exaltación en los términos siguientes:

(f. 29r) Amiga, compasivo el cielo

Al fin colma mis votos y mi anhelo...<sup>375</sup>

Este anillo nupcial ligue propicio

Con lazo indisoluble nuestros seres<sup>376</sup>

Hasta el día feliz en que Himeneo

Ante el ara sagrada

Consagre nuestra unión entre placeres...

Pero Elvira continúa teniendo presentimientos:

Mas no sé qué fatal presentimiento

Acibara hoy mi dicha...

Y para mayor claridad cambia bruscamente de metro para contarle el sueño que ha tenido —es el segundo, pero no será el último.

Yo vi en mi sueño

Dos corazones... <sup>377</sup>

El Himeneo.

Iba a enlazarlos

Con el anillo

De puro amor,

Y ellos ardientes

Se *encaminaban*

A la ara augusta

Del sacro Dios. <sup>378</sup>

Mas de repente

El *negro* brazo

De un esqueleto.....

En fin, ¿para qué apoya en la llaga? Baste saber que los corazones fueron separados, y para que nada faltara a su desgracia:

En el semblante <sup>379</sup>

Del negro espectro

(f. 30r) *turbia* sonrisa

fugaz vagó!

Lisandro la consuela mostrándole nuevamente la perspectiva del “plácido Himeneo”. Aquí concluye lo que llamaremos el primer acto.

Lisandro está de noche en su *estancia*; se siente transido de congoja y terror. ¿Por qué? A su vez le ha invadido el fatal presentimiento. — Entonces, en esa *estancia* argentina, en medio de esa naturaleza risueña y plácida, tiene la espantosa visión de *La Ronde du Sabbat*<sup>380</sup>, de Víctor Hugo, que probablemente ha leído la víspera. Pero como no está muy ducho en ciencias ocultas, piensa que está disfrutando la visión del clásico Averno, y mezcla con<sup>381</sup> los Grifos y Lamias de la mitología griega, las Brujas, Gnomos y Vampiros de las supersticiones septentrionales y cristianas. Es el más grotesco pandemonio que se haya descrito jamás: es como una *Noche de Walpurgis* pintada por Anastasio el Pollo. La situación del poeta es tremenda: tiene en su mesa las *Baladas* de V. Hugo; a un lado, el pobre Lisandro sentado en su estancia con el corral y el chiquero por delante; por otro lado, la Ronda Infernal que está mareando a Elvira “con las galas adornada<sup>382</sup> del venturoso Himeneo...”.<sup>383</sup> ¿Cómo diablos concluirán estos “infernales juegos”? —Pero felizmente canta el gallo en la alquería, y todo se disipó.

Lisandro queda todo ese día sin moverse “sumergido en letargo profundo y silencioso”<sup>384</sup>. Vuelve la noche, y tiene una segunda visión<sup>385</sup>; pero esta vez, para variar, Elvira se presenta “con las galas adornada del venturoso, plácido (sempiterno!) Himeneo”<sup>386</sup>. —Fácil es comprender que esta nueva visión anuncia la muerte de Elvira. No hay que preguntar de qué ni por qué. Todo se disipa nuevamente al dar “la hora fatal de los muertos”, que aquí querrá decir la Aurora; y termina Echeverría su poema lamentable con estos versos que son los mejores de la obra, —los únicos en (f. 31r) que el lector pueda presentir que el autor de tantos disparates es un poeta de raza por el don innato de la armonía y la facilidad de la inspiración, aunque incurra a menudo<sup>387</sup> en la vulgaridad y aun falsedad del rasgo descriptivo:

El luminar del día  
Reclinaba su frente  
Serenos y majestuosos en Occidente,  
Y *fugaz* el crepúsculo esparcía  
Melancólico velo sobre el mundo.  
Multitud silenciosa y pensativa  
Derredor <sup>388</sup> de un féretro marchaba,  
Donde mortal despojo se veía  
Cubierto con el cándido ropaje  
De la inocencia, y en su sien ceñida  
De azucenas y violas amorosas  
Corona virginal, aun no marchita.  
Mas de repente en medio del concurso  
Un joven se arrojó: tendió su vista  
Sobre aquel ataúd, y repitiendo  
Con grito de dolor: "Elvira, Elvira" <sup>389</sup>  
Exánime cayó en el duro suelo  
Con pasmo de la triste comitiva.  
Así se desvanece la esperanza  
Que dio un instante a *la existencia vida*  
Y el encanto de amor y la hermosura  
Como flor del desierto solo dura <sup>390</sup> (8).



(f. 32r) Si se nos preguntara ahora por qué hemos perdido el tiempo y cansado al lector con la disección de un poema nacido muerto<sup>391</sup>, contestaríamos que no fue tanto para mostrar la influencia de la peor manera romántica en un poeta novel, cuanto para llegar a esa reflexión final que más tarde<sup>392</sup> desarrollaremos<sup>393</sup>. La imitación del arte europeo, la inspiración exclusivamente buscada en los libros y no en la naturaleza, es la influencia mórbida que atrofia la poesía hispanoamericana<sup>394</sup>. Nada vigoroso y viable, nada que pese un adarme en la balanza de la literatura<sup>395</sup>, puede deberse a un arte hecho todo con ecos y reflejos. La poesía americana ha sido hasta ahora<sup>396</sup> luz reflejada que no da calor; un brillo crepuscular solo sirve para hacer las tinieblas visibles, y sus helados rayos nada<sup>397</sup> tienen parecido a<sup>398</sup> esa caricia ardiente y engendradora que hace brotar y levantar hasta el cielo el laurel secular.

Echeverría tenía un amor propio enfermizo e irritable. Cometió la falta de pretender ridiculizar a los “gaceteros” por la parte que pudieran tener en la indiferencia pública; escribió una sátira contra lo que él llamaba la *Asamblea de los sabios*. Indudablemente recordaba a Byron fustigando a los críticos de la *Revista de Edimburgo*<sup>399</sup>; pero este<sup>400</sup> es quizá el único ejemplo de un poeta corcoveando bajo la crítica, sin hacer reír al público a sus expensas. En general es un poco ridícula la actitud del autor criticado, que toma la pluma para gritar como el Oronte de Molière<sup>401</sup>:

Et moi, je vous soutiens que mes vers sont fort bons!<sup>402</sup>

Dígase lo que se quiera, no basta el despecho, ni aun la indignación para escribir versos que merezcan el aplauso; y como dice Cervantes con su impertinente donaire:

Suele la indignación componer versos,

Pero si el indignado es algo.....<sup>403</sup>

Ellos tendrán su todo de perversos<sup>404</sup> (9).

(f. 33r)<sup>405</sup> Rossini conoció también en los principios de su carrera el sonido de los silbidos; cuéntase que solía anunciar a su madre un desastre escénico enviándole de regalo un frasco de vino (*fiasco*), si la caída era soberbia, y un frasquito, si no era de consideración (*fiaschetto*). He ahí cómo un hombre de chispa hace pasar el mal trago, pero el risueño y delicioso Rossini no ha sido nunca romántico.

---

307 [Eliminamos el punto tras el título.]

308 halla *busca* [Con tinta negra.]

309 p<sup>P</sup>ovincias

310 Comenzaba<sup>fn</sup> el tiempo *Se iniciaba la época sombría los años* [Con tinta negra.]

311 tendría que buscarse *para buscar hallar* [Con tinta negra.]

312 de Buenos Aires *argentina* [Con tinta negra.]

313 fuera *tendría que salirse buscársela fuera* [Con tinta negra.]

314 Se recordaba<sup>n</sup> las *antiguas* crueldades *recientes* [Con tinta negra.]

315 [-] preveía

316 Entretanto *En aquel entonces* [Con tinta negra.]

317 dijimos antes [Se registra una marca, con tinta negra, que indica reordenamiento.]

318 iban a formar<sup>fan</sup> después [Con tinta negra.]

319 con[-] compondría

320 ob[-] obscecación

321 en su entronizada

322 acaba<sup>ba</sup> [Con tinta negra.]

323 faz *falla* [Con tinta negra.]

324 estimar<sup>se</sup> desconocerse [Con tinta negra.]

325 espesas y tupidas *completas* [Con tinta negra.]

326 (1) Todas las citas son transcripciones fieles de la edición Gutiérrez: no alteraré nunca la ortografía ni la puntuación.

327 OC: cuando

328 OC: libertad! De

329 (2) V. Hugo - *Orientales*: [Ms.: Orientales]

Je tremble, et dans ma bouche abondent les paroles... [Nota al pie con letra de Groussac.]

330 Me molicie

331 OC: el

332 OC: oprobiosas,

333 fue<sup>r</sup>a

334 ~~ne~~ <sup>ne</sup> *candorosa*

335 ~~Esas~~ <sup>Aquellas</sup> [Con tinta negra.]

336 Childe Harold

337 ~~fueren~~ <sup>ron</sup> *levantadas* [Con tinta negra.]

338 ~~por~~ <sup>las protestas de</sup> [Con tinta negra.]

339 ~~como allá por el~~ <sup>que asumió una actitud parecida a la del</sup> [Con tinta negra.]

340 *respecto del poeta francés* [Con tinta negra.]

341 ~~tuvo~~ <sup>necesitó mucho</sup> [Con tinta negra.]

342 ~~honorable~~ <sup>oportuno</sup>

343 ~~allí en ella~~ [Con tinta negra.]

344 a ~~que~~ <sup>ien de</sup> ~~abía hecho a~~ [Con tinta negra. Entre "que" y "abía" hay marcas de haber borrado.]

345 ~~peee~~ <sup>más —y no era mucho—</sup> [Con tinta negra.]

346 ~~era~~ <sup>valía</sup> [Con tinta negra.]

347 OC: ¡Oh

348 canto...[.]” [Suprimimos las comillas.]

349 *la* [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

350 [-] epíteto

351 (3) *Don Juan*. Canto III — XI.VI. [Ms.: Don Juan]

352 ~~aquel~~ <sup>los</sup> ~~entonces~~ <sup>pasados años</sup> [Con tinta negra.]

353 (4) En el tomo XII de la *Revista de Buenos Aires* [Ms.: Revista de Buenos Aires], se encuentra reproducido un artículo publicado en 1835 por Rivera Indarte, glorificando a

Rosas y Quiroga. Bien sé que Rosas no era aún el verdugo de su patria. Pero ¡ensalzar el talento, la bravura y la generosidad del que había mandado a ejecutar a los prisioneros del ejército de Paz y a ese niño Montenegro cuya voz clamará eternamente contra su execrada [Ms.: exa<sup>e</sup>crada. *Con tinta negra.*] memoria! —¡Y la “gloria pura, el genio” de Quiroga!

354 OC: El retroceso [*En las OC no figura “Después”.*]

355 que *como* [*Con tinta negra.*]

356 hubieran sido suscritas *parecían inspiradas* [*Con tinta negra.*]

357 número *nº* 7

358 (5) Persio. Sat. I. [Ms.: sat.]

359 vulgo admirador, ~~admirador~~

360 Boilau [*Editamos “Boileau”.*]

361 ~~fray~~ Luis de León

362 (6) También pudo [Ms.: ~~hay que~~ *pudo*. *Con tinta negra.*] tener presente el célebre episodio de Adamastor en *Las lusíadas* de Camoens. [Ms.: las Lusíadas; Ms.: *de Camoens*. *Con tinta negra.*]

363 (7) Lamartine — *Á Némesis*. [Ms.: ~~Anémesis~~ *Á Némesis*.]

364 [*Versos copiados con letra de Groussac.*]

365 hacía [*Establecemos la concordancia.*]

366 ~~temían la obligación de elogiar demasiado~~ *les arredraba el el recelo de tener que abundar en elogios* [*Con tinta negra.*]

367 ~~jamás~~ *en lengua alguna* *Con tinta negra.*]

368 p<sup>P</sup> ampero

369 et *su* [*Con tinta negra.*]

370 OC: Antes, Elvira

371 Gast[-]<sup>am</sup>bide

372 libretto

373 [*En el Ms. figura una coma, pero la palabra siguiente está escrita en mayúscula.*]

374 [*No encontramos el sintagma en las OC. Allí, en cambio, se puede leer: “Creció acaso arbusto tierno / A orillas de un manso río, / Y su ramaje sombrío / Muy ufano se extendió; / Mas en el sañudo invierno / Subió el río cual torrente, / Y en su tímida corriente / El tierno arbusto llevó”.*]

375 [*Se omiten varios versos.*]

376 OC: seres,

377 [Se omiten los seis versos restantes de la estrofa.]

378 OC: Dios: [Con este verso termina otra estrofa.]

379 OC: Y en el semblante

380 “Ronde du Sabbat”

381 a con

382 adornadas

383 [Agregamos el punto y seguido.]

384 OC: Sumergido yacía / En letargo profundo y silencioso.

385 [-]ción visión

386 OC: Con las galas adornada / Del venturo Himeneo. [En el poema figura el adjetivo “plácido” referido al Himeneo, pero en no en ese verso. La ironía entre paréntesis pertenece a Groussac, por supuesto.]

387 a[-]/menudo

388 OC: En rededor

389 OC: Con grito de dolor “Elvira, Elvira,”

390 (8) Es una de las buenas páginas de Echeverría; y con todo ¡cuánto ripio y redundancia! ¡Qué falta de novedad en los rasgos! —No hay un solo hallazgo; los epítetos (piedra de toque de los descriptores) son comunes o falsos. Para pintar el movimiento insensible del crepúsculo, hora del cansancio de la vuelta tranquila al hogar, el adjetivo indicado es *lento*. Él dice: *fugaz*; una chispa, un relámpago para pintar el interminable crepúsculo de verano!

391 muerto nacido [Se registra una marca que indica reordenamiento. Parece originalmente hecha con la tinta de la copia, y en el medio reforzada con tinta negra.]

392 más tarde ~~lue~~ más tarde [Con tinta negra.]

393 desarrollaremos <sup>mos</sup> [Tachadura en la tilde.] [Con tinta negra.]

394 hispanoamericana [Con tinta negra.]

395 civilización <sup>literatura</sup> [Con tinta negra.]

396 El arte <sup>La poesía</sup> americano es <sup>ha sido hasta ahora</sup> [Con tinta negra.]

397 no han hecho todavía brotar una [———— —] nada

398 de parecido a

399 Revista de Edimburgo

400 éste [Con tinta negra.]

401 el Oronte de Molière [Con tinta negra.]

402 [Versos copiados con letra de Groussac.]

403 [Cervantes escribió: "Pero si el indignado es algún tonto".]

404 (9) Viaje al Parnaso. [Ms.: Viaje al Parnaso]

405 [Como se muestra en el estudio filológico del capítulo 1, el f. 33r del AGN se corresponde con el f. 30r de la numeración original. Pero aquí se registra un error, enmendado, de la foliación original, ya que (además del 30) aparece, tachado, el número 24.]

## Capítulo III

### *Los consuelos*<sup>406</sup>

Hemos podido, sin apartarnos del examen literario de las obras de Echeverría, seguir su vida paso a paso. Es una existencia interna, sin acontecimientos notables<sup>407</sup>, arrollada como un nido de alción en la ola marina, y siguiendo el vaivén de la bonanza del huracán. El poeta, cosa ligera, no conoció más sufrimientos que los de su enfermedad y los golpes de rechazo producidos por las convulsiones de su país. En los dos años que median entre la publicación, apenas percibida de *Elvira* y el triunfo de *Los consuelos* que le trajeron de golpe la celebridad, su vida no fue marcada por otro incidente externo que un viaje de salud a la ciudad de Mercedes, en las orillas del Río Negro. Este paseo ha sido descrito por él, bajo el título de *Último canto de Lara*<sup>408</sup>, siendo así que el canto no es el último, ni por supuesto de Lara. Pinta esa partida de recreo como un adiós desganado y supremo a la patria; siempre el traje romántico:

... Se desliza la nave

Por los senos del Plata cristalino<sup>409 410</sup> .

Todos sienten la ausencia y silenciosos

Tienden la vista por la playa ansiosos:

No hay quien nos dé un recuerdo o un suspiro....<sup>411</sup>

Solo uno está sereno; su semblante<sup>412</sup>

Joven aun, pero sombrío y triste

Solo demuestra indiferencia fría,

Y en su *marchita* frente

Como herida de rayo omnipotente,

Se ve de las pasiones *elevadas*

La traza profundísima y *radiante*....<sup>413</sup>

(f. 35r) Al son fugaz de la harmoniosa lira

Canta con voz sonora,

Mientras luchando con las ondas fieras

Se abre camino la sonante prora<sup>414</sup> (1).

Se trata, lo repito, de un paseo a Mercedes, enfrente de Gualeguaychú. Después de semejante prelude, no hay que decir lo que será el canto: lo hemos oído ya; es Childe Harold en viaje de recreo.....

¿Y<sup>415</sup> a dónde Lara va; dónde dirige

Sus pasos hoy? Va acaso vagabundo

Cual otro tiempo a<sup>416</sup> recorrer el mundo

En busca de *ilusiones*? ¿Va anheloso,<sup>417</sup> etc.?

.....<sup>418</sup> No, angustioso

Va a buscar la salud en las orillas

Apacibles, del Negro.....

¡Oh poder de la moda! Cuánto más amable sería la sencilla verdad! Hoy nos contaría Echeverría su paseo y sus impresiones en tono festivo, apenas velado un instante por una alusión rápida a su sufrimiento que no se parecía en nada a las “heridas de rayo” de su funesto Lara, y era prosaicamente una endocarditis. Pero el poeta de 1830 no se deshacía nunca de su capa misteriosa y fatal: dormía



envuelto en ella. En cuanto a la causa de su enfermedad, el final de la pieza podría indicárnosla, tal vez advirtiéndonos que no debemos compadecerle demasiado:

Desde la orilla, acaso, alguna bella,

Con inquieto mirar,<sup>419</sup> siguió la huella

Del bajel que volando se alejaba

Y su esperanza y corazón llevaba

(f. 36r) Esta pieza era dedicada al médico Portela, quien pudo haber repetido al joven de “marchita frente”, con la franqueza admitida y siempre casta de la ciencia, esta máxima de la Escuela de Salerno:

*Haec moderata juvant, immoderata nocent.*

Las aguas<sup>420</sup> puras del Uruguay restablecieron el equilibrio en su atacado organismo, si bien no podían alejar definitivamente la afección profunda que había herido las mismas fuentes de la vida. Allí se sintió nuevamente joven y risueño, lejos de la atmósfera irritante de la política y de los circuillos literarios. Tiró a un lado la capa romántica, siquiera por un día, y ante<sup>421</sup> los sauces y ceibos del Uruguay, en esa vida familiar y sabrosa de las pequeñas ciudades ribereñas, compuso, o mejor dicho tarareó sus más amables y alegres canciones<sup>422</sup> que, si conservan un fondo de melancolía, es como la gota de rocío, esa lágrima de la aurora primaveral que se conserva entre los pétalos de la Flor<sup>423</sup> -del-aire.

En este paréntesis feliz, están comprendidas las canciones intituladas *El pensamiento*, *La diamela*, *La aroma*, *La lágrima*, *La barquilla*, y en general, todas las que llevan fecha comprendida entre noviembre de 1832 y mayo del año siguiente<sup>424</sup> (2). La nota amorosa y placentera resuena en todas esas piecitas que son verdaderos *lieder*.

*El pensamiento* recuerda bastante por su metro y factura suelta, la encantadora *Serenata* de Espronceda: *Delio a las rejas de Elisa*; con algo más blando y banal en la queja:

Si me mira algún ausente

Que de amor la pena siente,

(f. 37r.) Cobra vida;

Y es feliz imaginando

Que en él estará pensando

Su querida.

Yo soy grata mensajera<sup>425</sup>

Que bajo forma hechicera

Voy volando<sup>426</sup>

Al llevar nuevas de *dicha*

Al que vive en la *desdicha*

Suspirando....

La mayor parte de estas canciones fueron puestas en música por el maestro Esnaola. Así, leídas hoy, o cantadas, como las he oído por una venerable *unitaria*, no producen mucho efecto; pero si queremos que la impresión resurja en toda su intensidad, debemos figurarnos esa poesía en boca de una hermosa niña que se acompaña en el piano, como entonces pudieron escucharla los aficionados del año cuarenta. Y en resumidas cuentas, como dice ese gran farsante de Fígaro (el de Beaumarchais, se entiende)<sup>427</sup> : *lo que no vale la pena de decirse, se canta*.

La canción del *Clavel del Aire*<sup>428</sup> se aparta ya, por su carácter, de esas melodías en metro corto y con acompañamiento de piano o guitarra, en tono menor. La entonación se eleva hasta la de las *Silvas* de Rioja,

cuyo ritmo adopta, con sus mismas interrogaciones y reminiscencias mitológicas:

Flor fragante y vistosa,

Que del seno de rosa

De mi amable *hechicera*

Vienes, fiel *mensajera*<sup>429</sup> (3),

De su pasión ardiente,

A disipar las sombras de mi mente,

Dime ¿do fue tu aurora,

(f. 38r) Quién te dio esa fragancia

*Eficaz....?*

Emula del jazmín en la blancura....

Rioja ostenta más belleza de dicción y pensamiento, al exclamar:

Pura<sup>430</sup> encendida rosa,

Émula de la llama

Que sale con el día<sup>431</sup>

¿Cómo naces tan llena de alegría

Si sabes que la edad que te da el cielo

Es apenas un breve y veloz vuelo?

En esta misma silva, tiene Echeverría un verso doblemente desgraciado: es malo y requiere una nota:

Quien transformado en Silfo o en Sífida.....<sup>432</sup>

La nota explica que son los “silfos, espíritus aéreos, que han ilustrado Pope, Hugo y otros. Creo que no se extrañará esta alusión, pues los espíritus son cosmopolitas”. —Aquí vendría bien lo de la enmienda peor que el soneto. Ya que tanto sabía acerca de los silfos, que llenan las leyendas sajonas y célticas (véase, v. g.; *La tempestad* de Shakespeare), pudo no haber ignorado que *Sílfida* es simplemente el femenino de *Silfo*; y entonces la transformación del autor en uno u otra era cuestión de sexo. —En cuanto a la pretensión de que los espíritus son cosmopolitas, o sea que el uso de lo maravilloso pueda trasportarse sin inconvenientes desde la Europa de la Edad Media a las orillas del Río Negro, es exactamente una herejía literaria que hemos criticado ya en *Elvira*, probando una vez más el peligro<sup>433</sup> de las imitaciones que no se convierten en juiciosa adaptación.

En parte restablecido de sus dolencias, el poeta volvió a Buenos Aires, y completó la colección de poesías sueltas que, bajo el nombre de *Consuelos*, hizo aparecer en el año siguiente (1834). Al ocuparnos de este libro, (f. 39r) supondremos incluido en él (como lo hace la edición actual) las demás *Rimas* que publicó un poco más tarde, y que son, según el propio<sup>434</sup> autor, debidas a la misma inspiración que *Los consuelos*, y muchas de ellas, de su misma época.

El libro de *Los consuelos* alcanzó un grande y ruidoso éxito. Bajo todos los aspectos posibles, por sus cualidades como por sus defectos, venía a la hora precisa. La hora única en que todos los elementos de un libro pueden encontrar reactivo y combinarse con los elementos dispersos y flotantes en la atmósfera social.

La sociedad política bonaerense hallábase a la sazón dividida en dos campos, separados por un abismo que la reciente expedición al desierto había ahondado más. Rosas arrojaba la máscara: quería gobernar con sus compadres y compañeros. Ninguna administración era posible sino la suya: Viamont reemplazaría a Balcarce, y no duraría más que él. Solo Rosas podría retardar o impedir la disolución policita; solo él podía gobernar, y no quería subir al gobierno, sino pulverizando<sup>435</sup> bajo su ruda planta los restos

aniquilados del último vestigio constitucional.<sup>436</sup> La tiranía o la anarquía. Y entre las dos paredes del dilema, había de perecer la civilización.

Los unitarios proscriptos miraban melancólicamente desde Montevideo el sol que se ponía en su patria. Con la dolorosa voluptuosidad del herido que siente removerse el escalpelo en su llaga, repetían<sup>437</sup> esas estrofas a Mayo que celebraban cuanto habían ellos perdido. La juventud se embriagaba con esas melodías que enlazaban trágicamente los pensamientos de amor y muerte, como una guirnalda de rosas y siemprevivas. Las mujeres solo entonces<sup>438</sup> sentían la emoción<sup>439</sup> de la poesía: la Musa nueva no era una diosa medio oculta entre las nubes del Helicon, sino una joven melancólica y bella, a pesar de su palidez, que les cantaba el himno de sus propias alegrías, y se queja-(f. 40r)ba por sus propios pesares. Y todos, ancianos y jóvenes, los que habían sentido vagamente la influencia de esa tristeza<sup>440</sup> que el viejo mundo llamaba<sup>441</sup> el mal del siglo; los que habían sorprendido un grito entrecortado de la gran voz melancólica de Werther y René, aclamaban al joven porteño que les traía un eco de concierto conmovedor que tantas veces habían anhelado cuando se estremecían sin saber por qué. Sabíase que el poeta era joven, que padecía un mal sin esperanza; que había sorprendido en regiones lejanas el secreto de la armonía en los mismos labios de los grandes genios que maravillaban<sup>442</sup> al universo; —y que sus cantos<sup>443</sup> eran como los del cisne, tanto más dulces cuanto que iba a morir. La música había prestado su manto de sede azul a la romántica Musa..... en fin, los que sabían, los Varela daban la señal del aplauso; y por primera vez los profanos experimentaban el placer orgulloso<sup>444</sup> de admirar con toda<sup>445</sup> convicción.....

¡Momento único y que ninguna vuelta de la fortuna puede quitar! Ser, siquiera<sup>446</sup> durante una hora el intérprete<sup>447</sup> de un pueblo entero, es una gloria reservada a muy pocos, y que no depende siempre<sup>448</sup> del mérito de la interpretación. Todos los descubrimientos que se hagan para probar que Mac-Pherson es el único autor de las que nos

parecen hoy insulsas rapsodias, no quitarán a Osián del cielo de la poesía. La dorada estatua que maravilló nuestra <sup>449</sup> juventud es y será siempre de puro oro para nosotros.

Hoy sin embargo el tiempo ha gastado la capa de metal precioso que cubría ese pedestal de la estatua....<sup>450</sup> La ilusión no es por más tiempo posible. Hemos leído demasiado para no ver que *Los consuelos* son la cosecha de un rebuscador de campos ajenos: ha hecho su gavilla con espigas que nunca sembró. Su imitación es perenne, de cada página, de cada estrofa. Circunstancia agravante: nunca se menciona al autor original. La mitad de la obra poética de Heredia, Bello y otros poetas americanos, pertenece (f. 41r) a los grandes corifeos de Inglaterra y Francia: pero sus nombres figuran, y siquiera con gloria se los indemniza por sus derechos de autor. Echeverría creo que solo declara imitada una piecita, y es anónima: imitación del inglés <sup>451</sup> (4). —He leído por vez primera esos *Consuelos*, y según el dicho de Prion, he tenido que sacarme el sombrero una vez por todas, pues era cosa de no descansar con los saludos a todos los antiguos conocidos míos que pasaban. Hay artificio además en esta imitación permanente: si por ejemplo la idea general es de Lamartine, hay estrofas, versos que pertenecen a Hugo o Byron: es plagio con premeditación.

El plagio empieza con los títulos —desde el título general que es de Sainte-Beuve, y que en Francia ciertamente no se le hubiera permitido apropiarse. —A veces reflexionando en la futilidad de esas imitaciones —título, epígrafes— se me figura que muchas de ellas han sido involuntarias; que había recibido Echeverría el don fatal de la memoria, como dicen que le tuvo Villemain. Parece que este escritor, habiéndose asimilado muchas lecturas, ya no podía distinguir en sus escritos lo propio de lo ajeno. En la comedia de los *Saltimbanquis*, pregunta un personaje *¿Es nuestro este baúl?* —Y el épico Bilboquet responde imperturbable: *Debe ser nuestro*. Las imitaciones de Echeverría no son generalmente vulgares: habiéndose inspirado en un autor, le toma algunas imágenes y el tono general de la pieza; luego intercala estrofas originales y de otros autores, y ya está hecho. *Opus exegi*.

El prefacio de *Los consuelos* es por demás curioso e instructivo. Los primeros renglones equivalen a una fecha: “estas fugaces melodías de mi lira.....”, y luego lo que sigue: “la tórtola solitaria se queja.....<sup>452</sup> así el poeta (f. 42r) temple la lira al *unión*<sup>453</sup> de su alma<sup>454</sup> y modula el canto que le inspira su corazón. ¡Feliz si consigue entonces una lágrima de la ternura, y un suspiro de la belleza!”. —Claro es que hoy no podría decirse estas cosas sino con acompañamiento de orquesta y en traje de trovador: ningún poeta se atrevería<sup>455</sup> a escribir esa prosa, a corregirla en la imprenta, y dejarla publicar. Nadie encontró entonces ridículas esas *mandolinatas*. —En ese mismo prefacio, el autor se disculpa por haber escrito la *Profecía del Plata* y otras composiciones del mismo género, en el estilo y formas usadas por los poetas españoles. Agrega enseguida que la poesía “debe revestir<sup>456</sup> un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza que nos rodea.....<sup>457</sup> campeando libre de los *lazos* de toda extraña *influencia*, nuestra poesía llegará a ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca”.

¡Extraña pretensión y singular imagen en un poeta porteño, nacido y criado en medio de una naturaleza que es toda artificial y trasplantada desde el sauce hasta el ombú! No creía ciertamente Echeverría caracterizar tan exactamente su propia poesía: no hay en la provincia de Buenos Aires una sola planta de adorno o provecho que no sea exótica; pero debemos decir que cuanto se ha importado ha prosperado admirablemente. De igual manera, aceptando la imagen de nuestro poeta<sup>458</sup>, podemos decir que cuanto se ha escrito hasta ahora deriva más o menos directamente del gran manantial europeo; pero que conocido el origen y enseñada la dirección, nadie imita con más facilidad nativa, camina con más soltura en el sendero, que los poetas argentinos.

Podría suceder que las personas pocos familiares con la historia y las cosas del arte, creyeran entrever en esta opinión mía un juicio desfavorable para este país. Se equivocaría, y yo considero que mis palabras contienen más elogio que crítica. El elogio se dirige a la

tendencia general (f. 43r) del espíritu argentino; la crítica, a los turiferarios que con fin interesado le repiten diaria y prematuramente: eres grande como los más grandes! Para las naciones nacidas de la colonización, la imitación artística es un noviciado forzoso y este noviciado es tanto más corto cuanto más temprano empieza. Los cinco primeros siglos de Roma no produjeron un poeta ni un orador; y la literatura latina no nació y se desarrolló sino después que muchas generaciones bebieron la inspiración y la sabiduría en las fuentes de la Grecia. Algo muy análogo tiene que suceder en América; y por ello mismo, el constatar un hecho actual no importa comprometer el porvenir.

Volviendo a nuestro poeta y a *Los consuelos*, podemos notar que la imitación de Echeverría tiene dos formas que pueden llamarse la general y la especial. En el primer grupo coloco esas piezas que, aunque inspiradas por uno o diferentes autores, contienen más bien la asimilación del espíritu que de la letra. Es lo que se llama en Francia un *pastiche*<sup>459</sup>. Es así como cierto cuadro de Overbeck podría atribuirse a un pintor anterior a Rafael; tal o cual página de La Bruyère se tomaría por de<sup>460</sup> Montaigne; y Salvandy suele imitar hasta la confusión el estilo habitual de Chateaubriand<sup>461</sup>. El *pastiche* es un excelente ejercicio de mano; pero es evidente que no debe dársele rango de obra original, y reclamar a gritos la paternidad de un niño porque se le ha retratado, cosa que hace Echeverría en el citado prefacio y muchos pasajes de sus manifiestos en prosa.

A esta clase de imitación libre pertenecen los fragmentos del poema intitulado *Lara*, que son inspirados por la lectura de Lord Byron, la pieza *Al Clavel del aire* que deriva de Rioja; *El cementerio* que procede de la célebre elegía de Grey y su imitación por Fontanes; fuera de otras piezas que ya tuvimos ocasión de mencionar. Las estancias: "*Feliz*<sup>462</sup> *aquel que de su patrio suelo*" no es sino una nueva imitación agregada<sup>463</sup> a las numerosísimas que en todas las lenguas se han hecho de la célebre poesía de Claudiano: *El Anciano de Verona*. Sainte-Beuve ha hecho la historia de sus imitaciones francesas, aunque (f. 44r) olvida a Boufflers<sup>464</sup> quien, sin tener la maestría y el



aliento de Racan, se ha adherido más estrechamente al original. Entre las imitaciones españolas, la de Lista está en todas las memorias:

Dichoso quien nunca ha visto

Más río que el de su patria,

Y duerme anciano a la sombra

Do pequeñuelo jugaba.....

No he visto citado en ninguna parte un soneto de Quevedo que es la traducción condensada de la pieza de Claudiano. El mero hecho de estrechar una poesía tan desceñida y flotante en el rígido marco del soneto, es un contrasentido, propio del tiempo y del escritor de más gracia y peor gusto que existiera jamás: halla el medio de hacer saltar chispas y retruécanos de la blanda cera<sup>465</sup> poética del versificador alejandrino:

Dichoso tú, que alegre en tu cabaña,

Mozo y viejo, aspiraste la aura pura,

Y te sirven de cuna y sepultura,

De paja el techo, el suelo de espadaña.....<sup>466</sup> (5)

De todo lo dicho, se deduce que la imitación así entendida y practicada, dista mucho de ser una obra vulgar y despreciable. Las letras tienen nombres muy honorables de todos conocidos, que no descansan sino en las versiones que han hecho de poetas extraños. Los que no tienen la facultad sublime de crear se adhieren a la clientela de algún gran poeta extranjero, con cuya naturaleza simpatizan, y que les parece haber expresado magníficamente lo que ellos sentían y no podían sino balbucear. Es así como Echeverría, entre los tres grandes poetas de su predilección, me parece que era destinado para verter al castellano con felicidad y completo éxito las adorables elegías de Lamartine. Pero ha exa-(f. 45r)gerado y

prolongado insoportablemente la nota llorosa y melancólica: es un <sup>467</sup> Lamartine que hubiera cambiado de sexo. Lloro demasiado: porque no es rico, porque está enfermo, porque no se enamoran de él; nos da el espectáculo poco atrayente de un señor de treinta a cuarenta años que exclama a cada instante y en público:

Sabes, oh mi único encanto, <sup>468</sup>

Que huyó de mí la alegría

Y me alimento con llanto

Noche y día..... <sup>469 470</sup> (6)

Y bien yo digo, con poesía y todo, que esto es cargante y enervante, y de ningún atractivo para el “único encanto” (que sucede a otros veinte y cinco no menos *únicos encantos*); y que aquí viene de molde el petulante desquite de los que saben mejor lo que gusta a las mujeres, y forman contraste con los sauces llorones que se pasan toda la vida leyendo y relejendo, sin ir nunca más allá, el preámbulo del libro del Amor:

Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,

Les amants de la nuit, des lacs, des cascadelles,

Cette engeance sans nom, qui ne peut faire un pas,

Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas!.. <sup>471 472</sup> (7)

No parece sino que estos versos de Musset hubieran sido dedicados expresamente a Echeverría: ninguna escena de sus poemas tiene lugar de día; su colección de descripciones de *La noche* llenaría todo el almanaque de un año bisiesto. Y para dar una idea de la atmósfera debilitante en que tenía que empequeñecerse el talento de Echeverría, baste decir que en la sola colección de las *Rimas* hay diez y nueve piezas para álbum, una docena de canciones puestas en música, y no sé cuántas otras poesías de circunstancia. El principio de la dedicatoria de *Elvira* al doctor Fonseca, es el colmo de

la edulcoración, y ese exceso de <sup>473</sup> miel llega (f. 46r) a ser tan <sup>474</sup> empalagoso como la mímica sentimental y el blanquear de ojos de un tenor:

Recibe, *dulce amigo*, este homenaje

De mi amarga aflicción *dulce* consuelo... <sup>475</sup>

Tú has inspirado a mi abatida musa

Los *dulces* melancólicos acentos, <sup>476</sup> etc.

La otra clase de imitaciones de Echeverría, consiste en tomar una pieza que le ha gustado, casi siempre con su mismo título y sus versos de arranque, para luego ejecutar variaciones sobre el original. Estas piezas son numerosísimas en *Los consuelos* y las *Rimas*: puede uno dejarse guiar casi únicamente por los títulos que suelen ser de Hugo, Lamartine o Byron. Tales son *El poeta enfermo*, cuyo principio es el siguiente:

El cáliz de oro de mi frágil vida

Se ha roto lleno <sup>477</sup> (8)

Y termina así:

Lira enlutada melodiosa entona

Funeral canto; acompañadla gratas

Musas divinas, mi postrer suspiro

Un himno sea..... <sup>478</sup>

En lugar de estas vaguedades, que no hacen sino desleír el pensamiento, Lamartine dice con brío y novedad:

...elle se brise et jette

Un son plaintif et sourd dans le vague de airs

Mon luth glacé se tait... Amis prenez le vôtre,  
Et que mon ame encore passe d'un monde à l'autre  
Un bruit de vos sacrés concerts!<sup>479 480</sup> (9)

(f. 47r) Al mismo grupo pertenecen las *Estancias*<sup>481</sup> (10):

A veces triste yo me digo<sup>482</sup>  
¿Qué haré, qué haré de mi existencia?

El *Himno al dolor*, y algunas otras poesías son también originales de Lamartine. De V. Hugo procede *La pesadilla*<sup>483</sup> (11):

Mira, escucha, aquel informe  
Monstruo de la noche horrendo,<sup>484</sup>  
Desplomó sobre mi pecho  
Abrumándome con ella  
La mole atroz de su cuerpo....<sup>485</sup>

No puede darse una imitación más pesada: el imitador se ha desplomado sobre la graciosa pieza del maestro, como su *monstruo horrendo*. Y en lugar de este final delicioso (salvo el tercer verso que forma ripio):

Vierge! ton doux repos n'a point de noir mensonge.  
La nuit d'un pas léger court sur ton front vermeil,  
Jamais jusqu'à ton [cœur](#) un rêve affreux ne plonge;  
Et quand ton âme au ciel s'envole dans un songe,  
Un auge garde ton sommeil!<sup>486</sup>

Echeverría concluye así:

Feliz tú que cuando duermes  
No ves fantasmas horrendos,  
Ni al despertar de la aurora  
Miras el fulgor con tedio.

Se ha quitado las alas a la mariposa poética, y enseñán-(f. 48r)donos su cuerpo incoloro y deslucido, se nos dice: he ahí el insecto en cuestión!

Pero no siempre observa la imitación esa sencillez en su camino; muchas veces han vuelto a la memoria de Echeverría estrofas o versos de otros autores o de piezas diferente, y los intercala donde le parece que vienen bien. Así, para no citar más que un ejemplo, en *El poeta enfermo*, los siguientes versos<sup>487</sup> :

Como el son dulce de armoniosa lira,

Así la llama que mi vida alienta

Veo extinguirse<sup>488</sup> .

Son la traducción del final del *Otoño*, de Lamartine:

Moi, je meurs; et mon âme, au moment qu'elle expire,

J'exhale comme un son triste et mélodieux<sup>489 490</sup> (12).

Como se ve, es algo difícil y complicado seguir la pista de un imitador que no quiere ser seguido. Por fin, para no detenernos<sup>491</sup> en esta enfadosa, aunque útil tarea, algunas piezas son simple traducciones del inglés o del francés. Por vía de ejemplo citaré el fragmento intitulado *Rosaura* (pág. 306), que es la introducción de *Parisina*<sup>492</sup> : *It is the hour when,*<sup>493</sup> etc<sup>494</sup> (13); *El y Ella*<sup>495</sup> (pág. 313) es el famoso diálogo del *Balcón* en *Romeo y Julieta*: *Wilt thou be gone?*<sup>496</sup> ; la

canción de *Laura*, que no es sino la paráfrasis de la romanza del Sauce<sup>497</sup> que, como un triste presagio, vuelve a la memoria de Desdémona, momento antes de morir.

No he querido sino mostrar a los que tuvieron<sup>498</sup> la ocasión de estudiar en un curso oral la literatura argentina, la marcha prudente que habrá de seguir. He procurado hacer lo que otros descuidaron, o no quisieron, o no pudieron emprender. La índole de este trabajo no permite entrar en la (f. 49r) anotación, verso por verso, de *Los consuelos*. No pretendo tampoco que nada haya original y de buena ley, en esta colección numerosa de poesía sueltas; pero sí que las piezas más celebradas por los críticos americanos, no son de la cosecha del autor. *Los consuelos* presentados al público como debían serlo, es decir, como una tentativa de aclimatación de la nueva poesía lírica en las letras americanas, constituían una obra de gran mérito y utilidad. Mas cuando se recuerda el desprecio altanero con que habla Echeverría de los imitadores, y se nos presenta en veinte pasajes de sus obras como un genio sublime<sup>499</sup> (14), que el público ignorante no merecía apreciar, todo ello en términos que el solo Chateaubriand se ha permitido emplear, y han sido amargamente criticados, se siente el deseo de aplicarle a él también, sin parcialidad ni injusticia, la crítica fría que mide y pisa exactamente.

La importancia de esas poesías sueltas nos parece hoy sin proporción con la que les atribuyó su autor. Además hallamos ahora<sup>500</sup> excesiva, en hombres más o menos dotados del don de la melodía, la pretensión de maldecir la vida e interesarnos a [*sic*] sus maldiciones, porque no son ricos, amados o poderosos; hombres que se consideran, por el mero derecho de sus consonantes, de esencia infinitamente superior, no solo al trabajador honrado, sino también al jurisconsulto, al médico, al sabio, a todos los que no viven de *fiorituras*, sufren callados sin vender sus dolores, y llenan su deber sin brillo ni gloria. Y en el interés de los jóvenes que podrían sentirse inclinados a gimotear en las veredas de la vida, en vez de luchar y vencer, es bueno repetirles que los pueblos adultos no necesitarán

muy pronto de quien venga a mecer su sueño, que las fanfarrias no desempeñan ya papel en las batallas, y que aún entre esos mismos ruseñores de la humanidad, la victoria definitiva es de los fuertes.

---

406 [Eliminamos los puntos tras el número del capítulo y el título.]

407 vistoso *notables* [Con tinta negra.]

408 “Último canto de Lara”

409 OC: cristalinos

410 [Termina la estrofa. Se omite el espacio en blanco antes del siguiente verso.]

411 [Se omiten los restantes versos de la estrofa.]

412 su semblante joven ~~aun~~

413 [Se omiten varios versos.]

414 (1) *Poesías varias* [Ms.: *Poesías varias*] — Tomo III — Pág. 333. — ¡Oh viaje delicioso de los demás pasajeros que formarían círculo mientras Lara cantaba acompañándose en la lira!

415 OC: Y

416 ha <sup>a</sup>

417 [Agregamos la coma.]

418 [Se omiten dos versos y medio.]

419 OC: mirar

420 auas

421 antes

422 ~~composicio~~ *cancio* nes

423 f<sup>r</sup>lor

424 (2) El *Adiós al Río Negro* es naturalmente la última pieza de este ciclo. La fecha de 1832, que lleva al pie, debe ser un error tipográfico.

425 OC: mensajera,

426 OC: volando,

427 (el de *Beaumarchais*, se entiende) [Con tinta negra.]

428 [De acuerdo con las OC, se titula “Al clavel del aire”.]

429 (3) *Bis repetita placent.*

430 [En las ediciones consultadas, sigue una coma después de “Pura”.]

431 [En las ediciones consultadas, sigue una coma después de “día”.]

432 OC: O transformado en Silfo, o en Silfida.

433 más (que) el peligro [Los paréntesis están trazados con lápiz; suprimimos la palabra que delimitan.]

434 mismo *propio* [Con tinta negra.]

435 pisotean *pulverizan*do [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

436 [Además del punto, en el Ms. figuran dos puntos, que omitimos dado que la palabra siguiente comienza con mayúscula.]

437 devoraban *repetían* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

438 solo entonces [Con tinta negra. Un trazo rodea el agregado y la palabra siguiente, indicando donde debe insertarse la variante.]

439 sentían recién [—] la emoción [La palabra tachada está escrita con lápiz.]

440 un sentimiento esa tristeza

441 [-] llamaba

442 encantab maravillaban

443 en fin, sus cantos

444 [-] orgulloso

445 toda [Con tinta negra.]

446 siquiera [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

447 siquiera

448 tampoco *siempre* [Tachadura y agregado con lápiz.]

449 a nuestra

450 pedestal de Echeverría. ~~Por más que queramos conservar a la estatua...~~

451 (4) — Fuera de otra imitación de la Canción del Sauce de Desdémona, me refiero a la composición: *Salid, salid del pecho, etc*, que parece ser una combinación de varios autores. Encuentro que cuando menos dos o tres estrofas son de Shelley. [Nota al pie con letra de Groussac.]

452 [Se omite el resto de la frase.]

453 [Tanto en las OC como en el ms. figura “unison”, sin tilde; podría haberse actualizado



también como “unísono”.]

454 OC: alma,

455 atravería

456 [*“Debe revestir” no figura en las OC.*]

457 rodea,..... [*Coma tachada. Se omite el resto de la frase.*]

458 Echeverría nuestro poeta

459 Ppastiche

460 de de

461 C<sup>h</sup>ateaubriand

462 f<sup>F</sup>eliz

463 de las agregada

464 [*Escrito aparentemente sobre una primera opción borrada.*]

465 cera blanda [*Se registra una marca que indica reordenamiento.*]

466 (5) *El parnaso español* — Musa II —XXI. [*Ms.: El parnaso español*]

467 ta un [*La palabra “un” parece más un trazo ondulado que acompaña la tachadura.*]

468 OC: Sabes, ¡oh mi único encanto!

469 OC: día.

470 (6) *Poesías varias: A Rosaura.* [*Ms.: Poesías varias*]

471 [*Versos copiados con letra de Groussac.*]

472 (7) —Musset— [*La composición se titula La coupe et les lèvres. Al parecer, Groussac agrega el signo de exclamación final.*]

473 llega a ser tan de

474 llega a ser tan de miel llega a ser tan

475 [*Se omiten los dos versos restantes de la estrofa.*]

476 [*Agregamos la coma.*]

477 (8) *La coupe de mes jours s’est brisée encor pleine, etc.* [*Agregamos la coma.*]

478 OC: sea.

479 [*Versos copiados con letra de Groussac.*]

480 (9) *Ibid* — Última estrofa.

481 (10) *Secondes Méditations*: [Ms.: *Secondes Méditations*:] Et j'ai dit dans mon coeur: "Que faire de la vie?», etc. [Agregamos la coma.] [Nota al pie con letra de Groussac.]

482 OC: digo:

483 (11) *Odes et Ballades; Le cauchemar*. [Ms.: *Odes et Ballades*]

Sur mon sein haletant, sur ma tête inclinée,

Écoute, cette nuit il est venu s'asseoir, etc. [Agregamos la coma.] [Nota al pie con letra de Groussac.]

484 [En la cita se omiten varios versos entre este y el siguiente.]

485 OC: cuerpo.

486 [Versos copiados con letra de Groussac.]

487 El primero de los siguientes versos

488 V Veo extinguirse

489 [Versos copiados con letra de Groussac.]

490 (12) *Méditations poétique — L'automne*. [Ms.: *Méditations poétique — L'automne*.] [Nota al pie con letra de Groussac.]

491 deternos [Enmendamos la lección.]

492 Parisina

493 [Agregamos la coma.]

494 (13) —Hay otra imitación de este preludeo en *La guitarra*. [Nota al pie con letra de Groussac.]

495 e# El y Ella

496 [Los títulos en inglés están escritos por Groussac.]

497 del Sauce [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

498 tuviren [Enmendamos la lección.]

499 (14) Especialmente cuando hace hablar al Don Juan de su Ángel caído.

500 hoy *ahora* [Tachadura y agregado con lápiz.]

## Capítulo IV

### Los críticos literarios del Plata en 1835<sup>501</sup>

Los literatos entonces más notables y célebres en el Río de la Plata, eran sin duda alguna los dos Varela. Lírico y académico<sup>502</sup> el uno, lleno de brillo un poco facticio y mesuradamente desordenado: una corriente que tomaba apariencia de torrente, y no era sino una acequia sacada del Hipocreno; maestro consumado en la oda hispano pindárica, con estrofa espumante, con redoble de<sup>503</sup> heptasílabos concluyendo con un endecasílabo retumbante y sonoro como una trompa guerrera; rival posible de Nicasio Gallego y aun de Cienfuegos si le alcanzara, digno de disputarle la sonrisa de la musa Calíope, y sus favores gastados por tres mil años de ejercicios. — Poeta trágico el otro, clásico aferrado, que había sacado de la Pampa, del Plata y de los bosques vírgenes del Paraná, savia bastante para componer tragedias griegas según el canon de Aristóteles. Aun mejor humanista que su hermano Florencio, D. Juan Cruz Varela conocía a fondo la literatura latina; había traducido en verso la Eneida, y visto tiritar una que otra vez ante la fila de candilejas del Teatro argentino [a] Lapuerta y Alejandra<sup>504</sup>, personas con toga y coturno que declamaban versos suyos. Árcades ambos y también hermanos en el talento, con la efervescencia fácil y por decirlo así, a flor de cutis.

El mayor había de morir en el destierro, e inspirar a Echeverría alguno de sus más sentidos y mejores versos; el primero, sobre todo, me parece admirable por su emoción y sencillez penetrante:

Pobre al fin, desterrado

De su patria querida,

El poeta argentino

Dijo adiós a la lira,

(f. 51r) Dijo adiós al vivir.<sup>505</sup>

¡Triste<sup>506</sup> destino el suyo!

En diez años, un día

No respirar las auras

De la natal orilla,

No verla ni al morir!<sup>507</sup>

Triste destino el suyo decía el poeta, y sin embargo se ponía luego a envidiar la suerte de los que como él preferían morir prescriptos a vivir en la esclavitud. Nada tendría muy pronto que envidiarle!

Su hermano Florencio con más dotes exteriores y posibilidades de acuñar su talento para el gasto diario, fue el célebre publicista que también pagó con la vida sus veinte años de propaganda liberal. Era unitario; quizá aún más atento al triunfo de su partido que a las necesidades de su país; algo estrecho y sistemático, completamente cerrado a las innovaciones vagamente socialistas y humanitarias que los políticos románticos estaban en vísperas de lanzar a la circulación.

Los otros literatos de nota eran ya viejos y sordos para todas esas melodías nuevas que les parecían música celestial, o eran todavía muy jóvenes como Alberdi, Thompson<sup>508</sup>, Gutiérrez, aplaudiendo con entusiasmo, por supuesto, pero todavía sin mucha notoriedad. El aplauso mareante que saludó a *Los consuelos* y produjo impresión, fue el de Florencio Varela: se expresó largamente en una carta dirigida a los jóvenes amigos del poeta; y después de haber presenciado el entusiasmo del gran público, puede ser curioso o instructivo oír la opinión de lo más refinado del país intelectual.

Es del todo una crítica a lo Hermosilla. Los elogios se dirigen a la fluidez y armonía de la versificación, la dulzura y delicadeza del estilo, que no excluye la robustez de la entonación, cuando el pensamiento así lo requiere. Admira también la fuerza, corrección y propiedad del estilo, y en esto me parece que se extravía un poco. El

estilo de Echeverría es pocas veces incorrecto, gramaticalmente (f. 52r) hablando; pero su frase poética suele ser laboriosa, oscura por la trasposición excesiva y aun reprochable. Hemos señalado ya frecuentes y enormes impropiedades<sup>509</sup> en su estilo: sus verbos y adjetivos, que dan al estilo su color, son a menudo comunes, desteñidos y aun falsos, como ya lo tenemos señalado. En cuanto a la fuerza, había de alcanzarla alguna vez en sus poemas posteriores; pero en el libro actual hemos citado bastantes versos para que reconozcamos que esta cualidad es precisamente la que más le falta. Otro poeta, menos erudito y elegante que Echeverría, había de hacer resonar dos o tres veces la cuerda de bronce, con energía mucho mayor, después de los excesos del año 40.

Continuemos el examen de las sanas doctrinas literarias formuladas por Varela. “Por último, amigos míos, el joven Echeverría me parece dotado de rica imaginación, de una delicada sensibilidad, y de eso que se llama genio... Hallo en sus poesías verdaderas inspiraciones; rasgos de aquellos que se producen casi sin pensarlos, en momentos de arrebató, causado por el entusiasmo o por el dolor, y en los que parece que el arte no tiene cabida. *El poeta enfermo* me parece un ejemplo de esas inspiraciones”. —El buen sentido crítico no está aquí en defecto; pero sorprende que D. Florencio Varela, en 1835, no tenga suficiente intimidad con las *Meditaciones* de Lamartine para mencionarlo siquiera, y ya que a propósito de otro pasaje recuerda, creo que muy a destiempo, a Metastasio y Guarini<sup>510</sup> (1).

Es sorprendente que ningún crítico americano, ni los benévolos como Varela y Gutiérrez, ni los severos como los Sres. Amunátegui, haya señalado con precisión los numerosos casos de plagio en que incurrió Echeverría. Pero me bastará (f. 53r) agregar un solo hecho a los que tengo ya citados, y que bastaría por sí solo para reemplazarlos a todos, si fuera necesario. En las *Poesías varias*, que continúan y completan *Los consuelos* (pág. 302), hay un fragmento intitulado *Los tres arcángeles*. ¿Creeríase posible, si no estuviera impreso, que se leyera al pie la siguiente nota del erudito y concienzudo D. Juan M. Gutiérrez: “Parte de una novela o cuento del

cual hemos hallado uno que otro capítulo que no *permite formar juicio sobre el asunto que el autor se proponía tratar.....*<sup>511</sup> Este fragmento se halla a la vuelta de una página en prosa de la misma novela". — Ahora bien ¿queréis saber qué significa este misterioso fragmento que no permite formar juicios acerca del plan del autor? Es la traducción literal del prólogo de *Fausto*<sup>512</sup>. El *Fausto* de Goethe, obra regularmente conocida en la república<sup>513</sup> de las letras!

La crítica de Florencio Varela continúa en el mismo tono, un poco anticuada y a veces inexacta en su minuciosidad. Encuentra malo un verso que se arrastra, aunque sea admirable como armonía imitativa. Reprocha a nuestro poeta algunas faltas de cantidad que no son sino las licencias de antiguo<sup>514</sup> y en todas partes toleradas —hasta por Horacio— siempre que se empleen con discernimiento y discreción. Algunas sinéresis criticadas por Varela forman belleza, tal es la siguiente:

Al torrente *impetuoso* que amenaza.....

La condensación de las sílabas da aquí más energía y rapidez, y es precisamente lo que el sentido demanda. Más razón le encuentro cuando tilda de falso el endecasílabo siguiente:

Llevándose las esperanzas mías<sup>515</sup>

Pero el poeta, sin duda, le hubiera contestado que adoptaba completamente la pronunciación argentina; y así como consideraba abusivamente las palabras *suyo* y *murmullo*, *rayo* y *caballo* como consonantes, escribía *llevandosé* porque así se pronuncia comúnmente en la (f. 54r) tierra del *cielito*. —A veces el crítico podría ser criticado: halla incorrecta la negación empleada con *ninguno*:

Placer ninguno

Sin ti no encontraré.<sup>516</sup>

Dice Varela que “duplicar la negación es *cometer* un defecto”. Pero la sentencia<sup>517</sup> está dada por la gramática de la Academia: “Los que no conocen este uso de nuestra lengua, están persuadidos con error a que dos negaciones afirman siempre, y dicen: no ha venido *alguno*, debiendo decir *ninguno*”<sup>518</sup>. La crítica de Varela, en el citado caso, no sería incorrecta; pero sí sumamente debilitante. Cervantes ha dicho (*Quijote*): “No, a mi padre no se ha de tocar en modo ninguno”<sup>519</sup>; y Las Casas<sup>520</sup> (2): “Pues por ninguna de las dichas causas, los españoles no pudieron hacer contra los indios justa guerra”<sup>521</sup>. Igual cosa podría decirse de la siguiente locución que él llama viciosa: “Los versos que leo *los* hizo Echeverría”. Tachar de incorrecta esta frase es desconocer el genio de la lengua castellana. Los ejemplos<sup>522</sup> de este giro son infinitos, como, v. g; el siguiente del *Quijote*: “Los escudos que la cortesía del francés *le* dio”<sup>523</sup> a Zoraida”. Gracias a este giro enérgico y vehemente, se puede anteponer el régimen al verbo cuantas veces así lo requiera la índole del discurso: el estilo tiene su filosofía profunda que no se encuentra toda entera comprendida en la gramática. Pero esta especie de inversión con repetición del régimen pronominal es tan lógica que hasta el francés lo admite; la frase siguiente es perfectamente correcta: *Les vers que je lis, Echeverria les fit pendant l'exil*<sup>524</sup>. No es más aceptable la crítica absoluta de Varela respecto del relativo *que* en el siguiente pasaje:

Con el polvo

(f. 55r) Del *que* oprimió insolente a confundirse

Viene el feroz tirano...<sup>525</sup>

Ello importaría decir que ni en estilo poético *el que* puede ser nunca acusativo; la siguiente frase latina: *inveni quem quaerebam*, nunca podría traducirse por: *hallé al que buscaba*. Y bien la crítica, aunque rigurosamente gramatical, es infundada en lo que se refiere al verso. En todos los clásicos se encuentra *que* puesto por *a quien*, *al que*, etc. Bastan los siguientes ejemplos:

Entre el copioso número *que* pinta

El florido verano.... (Rioja)<sup>526</sup>

Los dioses que movía

Su curso arrebatado (Herrera)<sup>527</sup>

Y entre los modernos citaremos dos ejemplos, entre mil:

El noble anciano

*Que* tantas lides animoso vieron (Espronceda)<sup>528</sup>

A los pies de la virgen *que* adorabas (Menéndez Pelayo)<sup>529</sup>

También se critican los epítetos<sup>530</sup> como el siguiente: en mano *insensata*, porque “expresa<sup>531</sup> una calidad puramente moral<sup>532</sup>”. Esta objeción<sup>533</sup> no tendería a menos que quitar al poeta el derecho de las personificaciones, de la metáfora, de la pintura atrevida y nueva, es decir, de la vida del estilo. Mano *orgullosa*, *insensata*, *suplicante*, frente *criminal*, etc. son expresiones correctas en poesía y en el estilo elevado. El purista se volvía aquí pedante. Eran esas pretensiones y mortificaciones de pedagogos las que habían reducido<sup>534</sup> las cloróticas musas clásicas del pasado siglo al último grado de extenuación. Los jóvenes que, a imitación de los románticos franceses, querían introducir el liberalismo la literatura<sup>535</sup>, tenían completa razón. —

Pero es curioso y picante observar como los escritores americanos se tornan rigoristas en cuanto profundizan el estudio de la lengua. Bello, Varela, Baralt y otros escritores americanos son mucho más pulidos y puristas que los españoles. Son más realistas que el Rey; y me hace acordar de esos judíos convertidos, o *tornadizos*, que solían des-(f. 56r)<sup>536</sup>(\*)plegar excesivo celo por su nueva religión, siendo así más ortodoxos e implacables en materia de fe que los castellanos viejos.



Pero lo que no podría de ninguna manera disculparse es el conocimiento incompleto de su lengua nativa en el escritor: los románticos europeos han sido excelentes hablistas. Nadie ha reprobado barbarismos ni solecismo a Hugo o Espronceda. Echeverría incurría a veces en vocablos que no son castellano: *lobregoso, fecundoso*, etc.<sup>537</sup>; solía decir *virtiendo*, “como nuestros paisanos”<sup>538</sup> (3). Pero lo que no es de ninguna lengua, es decir a propósito<sup>539</sup> de un asesino o del genio de la destrucción, que tiene mano *morticida: morticida*<sup>540</sup> por mortífera, sin reparar en tanta palabra de análoga formación, como parricida, etc., etc. que hacen que salte a los ojos el absurdo, —eso ni los dioses, ni los hombres, ni las columnas lo pueden tolerar<sup>541</sup> (4)!

Hay en la carta crítica de Varela algunas otras observaciones de menor cuantía, v. g; no debe ponerse asonante de la misma especie que el consonante inmediato<sup>542</sup> (5). Pero, lo repito, de todas estas pequeñas reglas puede hacerse una sola importante, y es la corrección del estilo. Esto importa decir desde luego que debe<sup>543</sup> de tenerse estilo. Abandonando, pues, por ahora, la crítica micrográfica de los Hermosillas, quisiera presentar<sup>544</sup> algunas reflexiones de mi cuenta acerca de tópico tan fundamental.

Comenzaré con esta declaración, que no dejará de sorprender a algunos de mis lectores: lo que falta en grado mayor a los poetas sudamericanos, y particularmente a Echeverría, es la originalidad en el estilo. Seamos aún más francos, soltemos nuestro pensamiento en toda su desnudez: Echeverría no tiene estilo.

¡Oh tener estilo es una rara e inapreciable cualidad literaria que nada reemplaza, ni la erudición gramatical o científica, ni la capacidad intelectual, ni el talento oratorio, ni el mismo genio. Tiempo ha que tengo comecón por decir

[Faltan tres folios]<sup>545</sup>

(f. 57r)<sup>546</sup> le pertenecen, como el arranque de la *Cautiva*, y el de *Avellaneda*, que son de Byron.

La pobreza del estilo se revela más quizá en la imitación que en la creación original. Si leéis, después del original o su traducción literal, la *Cigarra* de Anacreonte traducida por Laconte de Lisle, sentís como un aumento en la temperatura intelectual; si comparáis, por el contrario, el *Hamlet* de Moratin con el original inglés, experimentáis una sensación parecida a la que sentiríais<sup>547</sup> en un hermoso día de primavera, cuando una nube repentina cubre el sol, y todos los objetos, aunque conservando sus mismas líneas, os aparecen súbitamente descoloridos y empañados, al tiempo que enfría vuestra frente una bocanada de cierzo de invierno.

Ya hemos visto que en las numerosas imitaciones de Echeverría, el original no está *trasplantado*<sup>548</sup> en su flor de belleza. Parece creer que en poesía el esqueleto solo importa, aunque se prescindiera de la carnación y colorido que representaban la vida. Los emblemas antiguos responden<sup>549</sup> siempre a un sentido profundo. La poesía lírica —la musa Polimnia<sup>550</sup>— se representa con una lira: de ahí esa terrible y sempiterna *lira* que nunca se acabará. Pero ese sentido profundo que está ahí simbolizado es que, además del pensamiento, el poeta ha de poseer el don de la armonía, el canto vaporoso, y puede decirse supraterrrestre. Los versos españoles *cantan* muy pocas veces; no tienen en esa lengua sonora, pomposa y bella, la indecisión de contorno que deja a la imaginación concluir<sup>551</sup> a su guisa la línea apenas indicada.

La poesía lírica moderna es el eslabón que junta la poesía antigua con la música, que será la poesía de mañana. Estamos asistiendo, sin darnos cuenta de ello, a una transición fatal. La poesía, como forma del lenguaje humano, desaparecerá insensiblemente. Ella admitía ayer a la música como a una hermana menor y desheredada: hoy<sup>552</sup> aquella es ya su sirvienta —*ancilla musicae*— en los dramas musicales modernos: un Scribe es suficiente para un Meyerbeer. Pero mañana la sinfonía destronará a la ópera que no es sino un género mixto y

bastardo. Dentro (f. 58r)<sup>553</sup> de algunos siglos, aparecerá la poesía<sup>554</sup> de Lamartine como la forma transitoria del arte: parte de ella como última superviviente de la antigua<sup>555</sup>, y otra parte como precursora de la nueva. Por eso me permito afirmar que la forma verdaderamente actual de la poesía es el estilo musical: no me refiero a aquella<sup>556</sup> cualidad técnica y puramente material de la sucesión agradable de las sílabas; sino a la propiedad íntima de herir<sup>557</sup> con un modo vago, general, y flotante nuestra imaginación, sin nada de rígido y científico, dejando que aquella dé cima al empezado castillo aéreo. Las brillantes y colosales cristalizaciones de Hugo ya serán sepultadas bajo las capas del provenir, cuando la nieve inmaculada de Lamartine, siempre pura e inaccesible, resplandecerá [*sic*] en los pies más altos del siglo décimo nono.

Es un error lamentable y bastante general el creer que el desarrollo científico deba conducirnos a la poesía científica. La poesía científica sería hoy un anacronismo: existió en tiempos de Hesíodo y de Lucrecio, y no puede ser la contemporánea de la verdadera ciencia después que ha sido su precursora. El perfeccionamiento de la ciencia no corresponde a la poesía científica, del mismo modo que el zoófilo no es el tipo progresivo de la planta. Las nebulosidades poético-científicas que algunos poetas modernos<sup>558</sup> han ensayado pasarán como todas las nubes. El reciente miembro de la Academia Francesa y poeta distinguido, que en el principio de este estudio mencioné, ha traducido en verso a Lucrecio<sup>559</sup>, y es autor de un poema científico y humanitario —*La justicia*—; el público le ha lanzado este epigrama: ha aprendido de memoria, canta y cantará la melodía más ingenua del poeta, y sigue llamándole el autor del *Vaso rajado*<sup>560</sup>.

Algo parecido sucedió con nuestro Echeverría: lo que se sabe todavía de memoria es *La diamela*<sup>561</sup> o *La ausencia*. Además, se ha leído *La cautiva*. Pero acerca de *El ángel caído* o del *Avellaneda*, el público no conoce mucho más que de la epopeya persa de Firdausí.

Para concluir con *Los consuelos* y sus críticos (f. 59r) del año 35, repetiremos<sup>562</sup> que a pesar de todas las alabanzas que les fueron prodigadas, las poesías amatorias carecen de cinceladura y verdadero sentimiento, tanto las imitadas como las originales. Las odas patrias ostentan movimiento, armonía, raudal y sonoridad; hay efectos de lengua, buena instrumentación; pero se espera en vano la imagen deslumbrante y nueva, el inspirado grito y el golpe que deja huella duradera. Sus confidencias<sup>563</sup> en verso son harto frecuentes y repetidas. La brutalidad de Zolá no tiene sino una explicación: los etéreos y pálidos poetas de 1830 nos habían llenado *hasta aquí*, según la enérgica expresión popular.

Técnicamente, su lengua es con frecuencia blanda y esponjosa; su estrofa, lacia, sin elasticidad; parece<sup>564</sup> que encontrara harto concisa la lengua castellana: deslíe, extiende, diluye hasta lo<sup>565</sup> infinito. Su *Himno al dolor* tiene trescientos veinte y ocho versos, el de Lamartine solo setenta y dos. Porque este ha dicho dos veces *Frappe!* cree el imitador que puede repetir indefinidamente el mismo martilleo: hay siete estrofas seguidas que empiezan con un infeliz *Yo te provocho!* — Falta completa de gusto.

Esta propensión a<sup>566</sup> dejar correr su poesía como un interminable hilo de miel, explicaría, fuera del ejemplo de sus maestros románticos,<sup>567</sup> (6) su antipatía por el soneto, tan injusta<sup>568</sup> que me daría tentación de defenderlo<sup>569</sup>. “El soneto, dice en un manifiesto, forma mezquina y trivial de poesía, ha estado y está en boga entre los versificadores españoles, y no hay un poeta, tanto de los del siglo de oro como de los modernos titulados restauradores de la poesía, que no haya soneteado hasta más no poder”. —Se nota la intención denigrante; en el ostracismo del soneto, que Echeverría cree que puede desterrar ignominiosamente de la República literaria, se desgajarían algunos<sup>570</sup> de los más bellos florones de la corona poética caste-(f. 60r)<sup>571</sup> llana. Nos bastará recordar, en esta lengua, para que el soneto quede justificado, los excelentes y aún sublimes de Santa Teresa, Quevedo<sup>572</sup> (*Faltar pudo su patria...*<sup>573</sup>); el delicioso de Góngora

(*La Dulce boca...*<sup>574</sup>); y, para no ser prolijo, el fiero y valiente soneto de Espronceda *A la muerte de Torrijos*<sup>575</sup>, que encierra la materia de cien versos; en fin, en nuestros días, el platónico<sup>576</sup> soneto de Menéndez Pelayo *A Epicaris*, parecido a un bajo relieve antiguo, por su gracia sobria y levantada serenidad.

En las épocas de decadencia literaria, el soneto inflexible es el freno de oro que contendría al corcel, si este pudiera ser contenido. No pretendo que el soneto salga de su estrecho y bien limitado dominio: nunca el entusiasmo, la pasión frenética, la ardiente invectiva se dejarán encerrar en ese molde rígido. Pero un pensamiento hermoso, la expresión de un sentimiento contenido en una imagen nueva y rara, preferirá alojarse entre las cuatro paredes del poemita, que llenarán sin encenderlo. Sabiendo el poeta que no puede aquí dejarse llevar a la ventura del consonante, no tomará la pluma sino cuando tenga *algo* que escribir. —Indudablemente hay sonetos malos, porque ninguna forma literaria está redada a [*sic*] la mediocridad. Pero un soneto perfecto es una joya exquisita. —Las exigencias de su canon implacable obligan al verdadero artista a no dedicar tanto trabajo sino a la más fina materia poética, —así como no se quiere beber sino vino exquisito en una copa de precioso cristal. Más cuando se ha logrado amoldar<sup>577</sup> sin mutilarlo su pensamiento a la forma rebelde, cobra un vigor y una belleza incomparable. El soneto es la cuerda del arco tendido que vibra la saeta; es el diamante que solo adquiere su admirable poder refringente cuando se lo ha tallado pacientemente en regulares facetas; es el camafeo aprobado en el ónix durísimo<sup>578</sup>; es la cinta que comprime la caballera de una mujer, no dejando escapar sino algunos rulos<sup>579</sup> que recaen en la frente con la gracia de los acantos de un capitel<sup>580</sup>.

---

<sup>501</sup> [Eliminamos los puntos tras el número del capítulo y el título.]

<sup>502</sup> Lírico-académico [El guion está tachado.]

<sup>503</sup> [Palabra ubicada un poco por encima del renglón.]

504 ~~en la escena~~ ante la fila de candilejas del Teatro <sup>argentino</sup> Lapuerta y Alejandra [Groussac pudo extraer la referencia de “Buenos Aires desde 70 años atrás” (1881), de José A. Wilde. Este, luego de señalar que la construcción del Teatro de la Victoria en 1833 vino a dar un segundo teatro, después del Coliseo, a Buenos Aires, escribe: “Allí representó Lapuerta, actor español de mérito, asociado a Alejandra buena actriz;” (Wilde, 1881: 47). Por lo que se señala en Pelletieri (2005: 289), se trataría de Alejandra Pacheco. Groussac escribe “Teatro” (con mayúscula), pero no se trataría del Teatro Argentino, sino del Teatro de la Victoria.]

505 OC: vivir;

506 OC: ¡Triste

507 OC: morir!!

508 ~~Thomp[-]~~ Thomson

509 *im*propiedades

510 (1) La idea de pedir a Dios el *olvido* como último bien y remedio contra el dolor es tan antigua como la poesía: está en la Biblia, en Shakespeare, en todas partes. ¡Para que haya caído en las óperas de Metastasio! —Cuando Echeverría pide al cielo de “el consuelo del olvido a la muerte”, recuerda sencillamente a uno de sus maestros habituales, a Byron: *Horas de ocio — El Recuerdo*.

511 OC: ...que el autor se proponía tratar. Este fragmento en verso tiene escrito al frente: ‘El señor, las huestes celestiales, y después Mefistófeles’, y se halla...

512 Fausto [*También sin bastardillas en la próxima mención.*]

513 R<sup>r</sup>epública

514 *siempre* *de antiguo* [*Tachadura y agregado con lápiz.*]

515 Llevándose las esperanzas mías

*Pero el poeta sin duda*

[*El verso figura en la primera edición. En la edición de 1842, probablemente como resultado de la crítica de Varela, Echeverría modifica el verso: “Llevando en pos las esperanzas mías”.*]

516 [*El verso figura en la primera edición. En las OC, y al parecer siguiendo las notas de Varela, Gutiérrez lo modifica: “Gustar sin ti podré”.*]

517 *se*<sup>n</sup>tencia

518 [*La primera gramática de la Real Academia Española (1771: 194-195) afirma: “Los que no conocen esta propiedad de nuestra lengua, y están persuadidos con error a que dos negaciones afirman, procuran excusarlas; y si les preguntan: quién está ahí? o quien ha venido? responden: no hay alguno, o no ha venido alguno: debiendo decir ninguno”.*]

519 [*En el capítulo XLI de la primera parte: (Quijote interactivo, <<http://quijote.bne.es/libro.html>>): “No —dijo ella [Zoraida]—, a mi padre no se ha de tocar*

en ningún modo” (cap. XLI, de la primera parte).]

520 (2) *Filósofos españoles*. Pág. 209. [Ms.: Filósofos españoles]

521 [Leemos en *Las Casas* (“*Tratado sobre la esclavitud*”, en *Doctrina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984): “Pues como por ninguna de las dichas causas, y no hay otras, y si las hay a estas serán reducibles, los españoles no pudieron hacer con los indios justa guerra”.]

522 ~~empleos de este giro~~ ejemplos

523 ~~le d~~ del francés le dio a Zoraida”

524 [Texto en francés con letra de Groussac.]

525 [Los versos figuran en la primera edición –allí advertimos que hay una coma después de “insolente”, que el Ms. omite–. En las OC, y al parecer siguiendo las notas de Varela, Gutiérrez los modifica: “... con el polvo / De la víctima suya a confundirse / Viene el fiero opresor...”.]

526 [Falta un verso: “Entre el copioso número que pinta / Con su pincel y con su varia tinta / El florido verano” (“*Silva X. Al jazmín*”, Francisco de Rioja).]

527 [Hallamos esta otra variante: “El cielo, que movía / Su curso arrebatado” (Canción VI, Fernando de Herrera).]

528 [El noble anciano al ver acongojado, / que tantas lides animoso vieron” (“Fragmento sexto”, en *Obras poéticas ordenadas y anotadas* por J. E. Hartzbusch, París, Baudry, 1856).]

529 [Se trata de la “Oda a la memoria del eminente poeta catalán Don Manuel Cabanyes, muerto en la flor de su edad el año 1833”.]

530 ~~que~~ los epítetos

531 OC: exprese

532 OC: mental

533 objeción

534 ~~recibido~~ reducido

535 ~~liter~~ la literatura

536 (\*) [El f. 55v incluye el siguiente apunte (ocupa del renglón 8 al 11):]

En una sentencia de 18 de noviembre de 1832, contra [el] reo Francisco Sánchez asesino de sus dos hijos, el juez Baldomero García falla declarando “bien fundada la acción del fiscal y demanda de la pena de parricidio”.

[Como las otras notas en los versos, se encuentra escrita de forma apurada, con trazos muy poco definidos. Para comprenderla, nos hemos ayudado de la sentencia aparecida el martes 20 de noviembre de 1852 en el número 920 de *El Lucero*. Diario político, literario y mercantil. A pesar de contar con estos datos, no es segura la lectura que hacemos de

“contra reo”. Véase el estudio filológico del capítulo 1.]

537 [La crítica pertenece a Varela. Los términos no aparecen en la edición de 1842. “Espíritu del fuego”: “Y hago fecundoso al limo / con los rayos de mi sol” deviene “Y hago fecundar al limo / con los rayos de mi sol”. “Luna naciente”: “Y las estrellas mustias, / trémulas centellean, / Y parece abandonan / El lobregoso alcázar que hermosean”; el último verso se cambia por “El lóbrego palacio que hermosean”.]

538 (3) No es error tipográfico: se repite constantemente. [Agregamos el punto final.]

539 a propósito [Con tinta negra.]

540 [Hay una cruz encima de “morticida”. Reenvía a la anotación del f. 55v]

541 (4) Poesías varias. Pág. 302. [Ms.: Poesías varias]

542 (5) Varios escritores han incurrido deliberadamente en ese defecto, v. g., Breton.

543 se debe

544 hae presentar

545 [Los folios cortados llevarían, de acuerdo con la foliación original (no la del AGN), los números 54, 55 y 56. En un margen conservado de lo que sería el f. 55v (renglón 17) se alcanza a leer: “[–] del agua”.]

546 [Hay una versión mecanografiada del f. 57r.]

547 se sient[–] sentiríais

548 [Subrayado en lápiz.]

549 Respode[–]<sup>n</sup>

550 p<sup>P</sup>olimnia

551 [–] concluir

552 mañana hoy

553 [Folio suelto.]

554 Lamartine la poesía

555 resp de la antigua

556 e-aqué á la [Editamos según nuestra interpretación del pasaje.]

557 her<sub>i</sub>ir [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

558 de V. Hugo (Leyenda de los siglos 2<sup>o</sup> [–] que algunos poetas modernos

559 a Lucrecio [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

560 [Se trata de Sully Prudhomme.]



561 [Cuatro marcas pequeñas cortan perpendicularmente el subrayado que, sin embargo, conservamos.]

562 diremos repetiremos

563 [-]confidencias

564 blanda y esponjosa; y su estrofa [-], lacia sin elasticidad; [Con líneas se indica dónde se insertan "su estrofa" y "sin elasticidad".]

565 el lo

566 ha

567 (6) En los *Cuatro vientos del Espíritu*, ha publicado Hugo su primer y único soneto: a la vejez viruelas.

568 tan injusta [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

569 defenderlo

570 podrían citarse algunas se desgajarían algunos

571 [Todo el folio está escrito con tinta negra. Véase el estudio filológico en el capítulo 1.]

572 y Quevedo

573 ["Faltar pudo su patria al grande Osuna".]

574 ["La dulce boca que a gustar convida"]

575 ["A la muerte de Torrijos y sus compañeros"]

576 platónico [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

577 almodar

578 más duro ónix durísimo [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado. Aparentemente, con la tinta con la que se escribe en el resto de los folios. Con el punto de la primera "i", se forma un signo de interrogación; la imagen puede verse reproducida en el capítulo 1 de nuestro estudio.]

579 [—] rulos

580 [Dos trazos hechos con lápiz (uno en el último renglón del f. 60r y otro que abarca todo el f. 61r) indicarían que el último párrafo debería omitirse. Lo copiamos en esta nota al pie.]

Y para concluir dignamente esta defensa del (f. 61r) soneto, que ciertamente no la necesitaba, quiero transcribir aquí uno de los excelentes [Ms.: últimos excelentes] que modulara la lira argentina, bajo la sabia e inspirada mano del maestro de las elegancias porteñas, el poeta Guido y Spano, buen digno de traducir y continuar a los antologistas [Ms.: antoligistas] griegos, él que tan áticos versos emuló:

*Río de Janeiro*

¿Qué podré yo decir en tu alabanza

Tierra de luz, de paz, de poesía,  
En que se abrió la flor de mi esperanza,  
Que hoy su perfume lánguido te envía?  
Quizá ya nunca, pues el tiempo avanza,  
Volveré a ver tu cielo, tu bahía,  
Ni a soñar vagabundo en muelle holganza  
Perdido entre tus selvas cual solía!  
¡Oh princesa del valle florecido  
Cuyos pies besa el mar, que la alta cima  
Refleja de tus montes seculares!  
Aunque ausente de ti, jamás te olvido,  
Pues de mi alma el amoroso clima  
Está donde susurran tus palmares!

## Capítulo V<sup>581</sup>

### *La cautiva*<sup>582</sup>

Llegamos a *La cautiva* y saludamos la obra argentina por excelencia, en que los rasgos originales abundan, en que la crítica para ser útil y fecunda se ceñirá casi exclusivamente a señalar bellezas, innovaciones y encuentros felices; el poema en que Echeverría, como la juventud compañera de Eneas, toma posesión de las platas de Cumas, y descubre raudales hasta entonces ignorados<sup>583</sup> (1).

Después del éxito de *Los consuelos*, tuvo Echeverría el pensamiento acertado de sustraerse a las ovaciones debilitantes de los salones; escapó del álbum vanidoso<sup>584</sup>, del cumplimiento banal, de los versitos de cumpleaños, de cuanto enerva y afemina el talento, creyendo recompensarle con la boga frívola que es la moneda falsa de la gloria. Se retiró al campo; pulsó bajo su planta la tierra generadora, y en este contacto cobró, como el gigante antiguo, nuevo e inesperado vigor. Encontró la verdad, que no es sino la fórmula de la vida.

*La cautiva* representa la entrada del desierto argentino en la gran poesía. Aunque sea siempre el mismo autor, que ha estudiado en Europa, y se sabe de memoria todo el romanticismo, hay aquí una apropiación tan feliz de la poesía sabia al tema nuevo, que resulta la *creación* en el verdadero sentido artístico. La poesía primitiva no es posible, ni sería tolerable. Homero cantaba para sus contemporáneos; creemos sentirle y entenderle, pero en realidad le contemplamos al través del disfraz que le han impuesto (f. 63r) los escoliastas y comentadores; si le miramos hoy con tanta veneración es efecto de nuestra educación y de esa tendencia supersticiosa de la debilidad humana que, hasta en las artes, necesita de dioses con representación visible<sup>585</sup>. Hoy el equivalente de Homero es un inspirado *payador*.

Pero todo aquel que escribe se dirige naturalmente al público que lee, cuya educación formada por el *mantillo* de veinte siglos literarios, lo inclina a no conmoverse sino ante rasgos naturales muy escogidos y especiales, despojados de la ganga prosaica, de la envoltura vulgar con <sup>586</sup> que los brinda la naturaleza. Homero dormita a veces: el lector moderno no tolera que su autor venga a cabecear en público <sup>587</sup> .

En *La cautiva*, Echeverría, sin esfuerzo aparente, ha tocado, sino la cima del arte, cuando menos una de sus elevadas laderas. Los elementos literarios que antes absorbiera han sido disueltos y asimilados; en lugar de hallarse en suspensión, como ayer, están aquí combinados, y puede decirse que no existen en su estado primitivo: así como en el agua del mar no hay, físicamente hablando, ni sodio ni cloro, aunque existan dos cuerpos en potencia. *La cautiva* <sup>588</sup> , con todas sus negligencias e inhabilidades, supera tanto, en mi parecer, a los otros poemas americanos como la humilde verbena <sup>589</sup> de la Pampa <sup>590</sup> a la más hermosa flor artificial. Esta es brillante, rica, con pétalos de raso, diamantes en su cáliz en lugar de rocío, polvo de oro en lugar de polen; pero el rocío y el polen representan la vida, es decir, la intervención misteriosa de algo desconocido, que toda la industria del pasado y del porvenir no suplirá jamás. *Ecce Deus!* <sup>591</sup> *La cautiva* tiene su raíz en la tierra argentina, de esta ha extraído la savia que le ha permitido florecer y fructificar. Hablemos de ella con complacencia.

No es necesario, dice Platón, que el poeta conozca siquiera los méritos de su poema <sup>592</sup> (2); el artista (f. 64r) es como un ciego que sería [*sic*] pintor; o si se quiere, como aquel ciego ateniense que llevaba de noche un farol encendido, que solo él no podía ver. Siente vagamente que algo vive y palpita bajo su mano, pero tan incapaz se halla para analizar sus obras, que muchas veces antepone la peor a la mejor. Es célebre la preferencia de Milton por su *Reconquistado paraíso*; Byron escribió los dos primeros cantos de *Childe Harold* <sup>593</sup> en Atenas, juntamente con sus insignificantes *Recuerdos de Horacio*, y

creía muy seriamente que su parodia valía más que su poema original. Así mismo, Echeverría prefería esa caricatura vulgar de *Don Juan*, que se llama *El ángel caído*, a todo el resto de su obra, inclusive *La cautiva*; y arrastrado quizá por el falso sentimentalismo de la sociedad que frecuentaba, creyó que lo tocante y bello de este poema, era la historieta de Brian y María<sup>594</sup>.

El mismo D. Juan M. Gutiérrez nos dice que “en todas las imaginaciones se grabaron las figuras de María y de Brian”. ¡Dichosas imaginaciones! Veremos muy pronto que se muestra aquí descriptor admirable; pero nada hay en el mundo más falto de relieve que sus personajes: no son seres con esqueleto y músculos, sino vagas apariciones crepusculares de la Pampa. Brian se entrevé entre dos descripciones, indeciso, como una imagen ilusoria del espejismo. He aquí su retrato, el único que nos presenta el autor:

Atado entre cuatro lanzas

Como víctima en reserva,

*Noble espíritu valiente*

Mira vacilar su estrella....<sup>595</sup>

Si esto se llama *grabar*, no sé qué será esfumar. —Echeverría no se convenció nunca de que carecía completamente de la facultad que crea tipos nuevos: era un lírico, un elegíaco, sobre todo un paisista<sup>596</sup> lleno esta vez de verdad y penetrante sentimiento. Virgilio, otro paisista<sup>597</sup> mucho más grande, comprendía que no era dramá-(f. 65r)tico, y decía modestamente: *No todos lo podemos todo*<sup>598</sup> (3). No hay por otra parte inferioridad en los géneros. Velázquez, el pintor de retratos, no es más grande que Ruysdael, el pintor de paisajes. Y cuando el uno pretenda invadir el dominio del otro, empeñará una lucha en que su naturaleza vencerá a su intención. La *Vista de Aranjuez*, de Velázquez, es una procesión de señores y damas de la corte. Cuando los deplorables aficionados comparaban un paisaje de

Ruysdael, le hacían guarnecer con figuras de Berghem, y este destrozo se consumaba con aplauso de todos esos burgueses de Holanda —la patria de los burgueses!<sup>599</sup> (4)

Echeverría no conocía el alcance de su talento: creía que podría dar la vida a seres humanos; ha dejado proyectos de dramas, y aun fragmentos que revelan su impotencia dramática. He aquí algunos ejemplos sacados de los *Fragmentos de Carlos*<sup>600</sup> :

Acto 1º. *Carlos* está sentado en actitud profundamente triste, a la orilla de un río, coronado de bosques, etc. (levantándose),

Yo te saludo; oh sol! alma visible

De la creación visible y la infinita;

Astro regulador...<sup>601 602</sup>

Y siguen doscientos cuarenta versos dedicados al mismo personaje tan dramático. —Segundo fragmento: *Carlos* en su estudio; “se pasea silencioso y fatigado<sup>603</sup>”, y de repente se para a mirar la luna:<sup>604</sup>

Oh! tú! luna apacible; misteriosa

Lámpara de la noche.....

Siguen cuarenta y seis versos de invocación, y queda trunca. Tercer fragmento: es siempre de noche; pero ya no es *Carlos* el<sup>605</sup> que está en escena, sino *Carlota*:

(f. 66r) Oh tú!<sup>606</sup> imagen feliz, única gloria

De mi oprimido corazón, estrella, etc.

Pero ¡qué diablos! esto, más que a drama, se parece a un curso de cosmografía en prosopopeyas: no sigamos para no ver desfilarse todo el sistema solar.

Pienso que no es necesario insistir: la convicción está hecha. En cuanto a sus <sup>607</sup> diálogos, creo que si entre los versos de poetas de talento pudiera existir algo peor que los diálogos de *El cruzado* de Mármol, los diálogos de *El ángel caído* merecerían la preferencia.

La misma historia de *La cautiva* confirma mis asertos.

Los indios han invadido una villa del Sud, saqueando y matando según su costumbre; han tomado vivo al jefe militar Brian, y degollado a su hijo. Su mujer, que ha podido escapar, María (¿cómo ha venido?) penetra de noche en el campamento indio; están tendidos en el suelo los salvajes ebrios <sup>608</sup>; ella se abre paso con puñal en mano, y halla a su marido maniatado:

Allí está; silenciosa ella <sup>609</sup>

Como tímida doncella,

Besa su entreabierto boca,

Cual si dudara le toca

Por ver si respira aún.

Entonces las ataduras

Que sus carnes roen duras

Corta, corta velozmente

Con su puñal obediente

Teñido en sangre *común*

Brian despierta; —su alma fuerte <sup>610</sup>

Conforme ya con su suerte

No se conturba, ni azora;

Poco a poco se incorpora,

Mira sereno, y cree ver

Un asesino: echan <sup>611</sup> fuego

(f. 67r) Sus ojos de ira; más luego

Se siente libre...

Se ve desde aquí la situación, inverosímil, increíble, pero que podemos al cabo figurarnos. Él no la reconoce; esperamos una exclamación desgarradora, patética con que el corazón acongojado, saturado de dolor durante diez horas rebose y se desborde. Pedimos a María una palabra, un solo grito inconsciente que deje oír el estallido de las fibras de ese corazón, —y será sublime! —Ella redondea su boca, y recita lo siguiente:

Mi <sup>612</sup> vulgar nombre es María,

Ángel de tu guarda soy;

Y mientras cobra pujanza <sup>613</sup>

Ebria la feroz venganza

De los barbaros, segura <sup>614</sup>

En aquesta noche oscura

Velando a tu lado estoy;

Nada tema tu congoja. <sup>615</sup>

Concluida su arenga, se arroja a los brazos de su *querido*. Él “siente el gozo *lisonjero* por sus miembros dolorosos correr”; pero de repente vuelve a la situación arrojando una mirada severa, y tomando su aire más reservado y de “pocos amigos” <sup>616</sup>, le dice:

<sup>617</sup> María, soy infelice

Ya no eres digna de mí. <sup>618</sup>

Del salvaje la torpeza



Habrá ajado la pureza

De tu honor, y mancillado

Tu cuerpo santificado

Por mi cariño y tu amor;

Ya no me es dado quererte....<sup>619</sup>

—Ella le responde,<sup>620</sup> etc.

Pero esto va tomando el andar de un diálogo de Calderón; una lucha de retórica y silogismos en momentos en que una [...] <sup>621</sup> (f. 68r) la palabra está de sobra. —La actitud de Brian, tan indicada por la situación, está desfigurada: ella sería odiosa a no ser tan ridícula. He aquí una madre, una esposa que acaba de hacer <sup>622</sup> milagros de heroísmo, a quien debe Brian suponer degollada o profanada, y quizá ambas cosas a la vez: y no le sube a los labios más que ese absurdo formalismo <sup>623</sup>! ¡Es decir que violentada, martirizada en su cuerpo como en su alma, no sería digna ya de respeto y adoración! —Sentimiento <sup>624</sup> de solterón que no ha sabido lo que era la familia ni el hogar, que no ha honrado nunca sus versos con el recuerdo de su madre; y ha hecho poesía falsa siempre que quisiera hacer vibrar al alma humana.

En otra estrofa, la fuerza del consonante y su negligencia, le hacen llamar a María, *querida* de Brian: y este descuido imperdonable arroja una sombra sospechosa sobre la frente de la heroína, cuyo nombre querríamos que conservase su antiguo significado de pureza y abnegación. Así abandona a sus personajes como si sintiera que no son seres reales y vivos. No es poeta dramático; se extravía en un enredo tan infantil como la acción de *La cautiva*: olvida que la misma María ha contado a Brian el bárbaro degüello de su hijo (pág. 66), y le hace exclamar (pág. 125) *¿No sabéis qué es de mi hijo?* —Carece, pues, como Lamartine, y en grado mayor, del mirar penetrante que escudriña los corazones y descubre las palabras que han de mover

los labios humanos. El gran poeta dramático tiene algo <sup>625</sup> de ese ser misterioso, nacido en Jueves Santo, el zahorí de las consejas españolas, que poseía el don maravilloso de hundir su mirada hasta las entrañas de la tierra, descubriendo tesoros y cadáveres. Shakespeare es vate <sup>626</sup> en el sentido antiguo, es decir algo adivino, y puede gritar <sup>627</sup> irónicamente a los elegíacos temerarios que se atreven a pisar sus dominios, como su príncipe de Dinamarca: “No creáis que es más fácil tañer a un hombre que una flauta!”.

Al fin, se escapa nuestra pareja después de diez y siete décimas, ciento setenta versos de diálogo! —Hay un canto que forma entreacto y en que se nos muestra un escuadrón de coraceros escarmentando a los salvajes: pero no se encuentra a Brian. La pareja fugitiva se ha refu(f. 69r)giado en un *pajonal*.

No hay que exigir exactitud a <sup>628</sup> un poeta —cosa ligera y sagrada, dice Platón— pero cuando se toma como aquí el trabajo de poner notas eruditas para enseñarnos que “los pajonales son los oasis de la Pampa” <sup>629</sup>, es permitido decirle que si bien en poesía, todo árbol <sup>630</sup> a cuya sombra se recuesta el viajero, suele llamarse *oasis*; en prosa su asimilación es absolutamente inexacta. Un pajonal es una depresión del terreno, una pequeña ciénaga o bañado donde crecen apiñadas las cañas y las totoras. Los oasis son vastas extensiones habitadas del África y especialmente del gran desierto. Veo en una relación del general Dumas que el Oasis de Touat, lleno de villas y alquerías, tiene cuarenta mil kilómetros cuadrados de extensión, más que la provincia de Tucumán ¡vaya un pajonal! <sup>631</sup>

Brian y María, pues, se refugian en un pajonal; después de largas horas de ansiedad y sufrimientos, un nuevo peligro los amenaza: se declara un incendio en la Pampa, y María “cargando el cuerpo amortecido de su amante” <sup>632</sup>, cruza el arroyo y gana un[a] isleta: <sup>633</sup>

Cruje el agua, y suavemente

Surca la mansa corriente

Con el tesoro de amor;

Semejante a Ondina bella,

Su cuerpo airoso descuella<sup>634</sup> ,

Y hace, nadando, rumor<sup>635</sup> (5).

No es sino una corta tregua a sus angustias. Nuevo incidente: hasta apurar las eventualidades de la Pampa, el poeta no descansará; ahora es un “tigrepardo”, que un leopardo sería poco. —Se acerca la fiera; María se incorpora con el puñal en la mano, y cubriendo con su cuerpo al herido Brian, siempre desfallecido: huye el tigre, cada vez más pardo<sup>636</sup> (6); la fiera

Recta prosiguió<sup>637</sup> el camino,

Y al arroyo cristalino

(f. 70r) Se echó a nadar—. ¡Oh amor tierno!

De lo más frágil y eterno

Se *compaginó* tu ser!

Después de esta escena, se desmaya María, e inmediatamente Brian vuelve en sí: se turnan. Un delirio furioso se apodera del guerrero, manifestándose su dolor y su ira con inequívocas señales:

Se alzó Brian enajenado

Y su bigote erizado

Se mueve.....

Pero estos bríos no son sino las convulsiones de la agonía; muere dando a su compañera por últimos consejos, que viva para su hijo (cuyo degüello se nos ha referido tres o cuatro veces), y que siga, siga siempre al *occidente* para dar con la ciudad! —María sepulta piadosamente a Brian, como Chactas a Atala<sup>638</sup> , y se aleja para siempre del pajonal:

Adiós, pajonal funesto,

Adiós, pajonal amigo:<sup>639</sup>

Se va ella sola ¡cuán presto

De su júbilo, testigo,

De su luto fuistes vos!

El sol y la llama impía

Marchitaron tu ufanía;

Pero hoy tumba de un soldado

Eres y asilo sagrado:

Pajonal glorioso, adiós.

*Gózate*; ya no se anidan

En ti las aves parleras,

Ni tu agua y sombra convidan

Solo a los brutos y fieras:

Soberbio debes estar!...<sup>640</sup>

Y así continúa esta infeliz prosopopeya que Santos Vega no hubiera desdeñado. —Una partida la encuentra en el (f. 71r) camino, la madre exclama *¿no sabéis qué es de mi hijo?* y al oír la fatal respuesta, cae exánime.

Tal es la trama infantil de ese poema: no hay acción; los dos personajes olvidan lo que han hecho o dicho la víspera; los diálogos se columpian instantáneamente entre la insipidez y la extravagancia.....

Y no obstante, el poema de *La cautiva* tiene páginas descriptivas tan verdaderas, tan nuevas a su tiempo, que merecen sacar al autor de las filas de<sup>641</sup> los versificadores comunes. Indudablemente ha sido

sobrepasado después, aun en la República Argentina: pero fue el primero, y es de estricta justicia considerarlo bajo este punto de vista, que es el verdadero: vino inmediatamente después de Luca, López y los Varela.

En realidad, Brian y María son comparsas del poema. Así como en el *Prometeo*<sup>642</sup> de Esquilo, los verdaderos personajes son el Océano, la Montaña, las Fuentes y los Lagos (Oceánidas), en fin, las fuerzas naturales; también en *La cautiva* puede decirse que las grandes personas del poema son el Crepúsculo, la Tormenta<sup>643</sup>, el Viento refrescante de la mañana o el asolador del Mediodía que incendia los cardos y los pajonales; su coro lo forman los mil rumores de la Pampa, y es su escenario el vasto círculo limitado por el horizonte, cuyo centro ocupa siempre el viajero, aunque<sup>644</sup> galope horas y días, y que parece<sup>645</sup> arrastrar consigo.

Pedro Goyena ha notado ese raquitismo de los personajes humanos en *La cautiva*<sup>646</sup>, y ha agregado en una imagen grandiosa a lo Milton o Pascal: “Por eso *La cautiva*<sup>647</sup> es algo que<sup>648</sup> se asemeja al mundo en los cinco primeros días de la Creación, cuando reclamaba la figura humana necesaria para completar y dar un sentido moral a la naturaleza<sup>649</sup> inexplicable por sí misma”<sup>650</sup> (7). —La obra de Gutiérrez sería al contrario la del sexto día: muestra al hombre de la Pampa ya conquistada, media salvaje aún como su morada, pero bastante civilizado en sus hábitos para tener pasiones humanas, es decir, susceptible de belleza. Y por más que anteponga Cousin (f. 72r) a todo, la pintura del hombre abstracto y general<sup>651</sup> (8), el arte de nuestro tiempo ha agregado algo al del gran siglo literario de Molière y Bossuet. Nuestros poetas y pintores han descubierto la etnografía del arte, la pintura de las razas y costumbres; y en lugar del *hombre* que nunca ha existido, hemos visto al griego, al oriental, al caballero de la Edad Media, al pirata, al gaucho. La naturaleza también ha sido explorada por el artista, y han sido reemplazados los “amenos sitios”, “los boscajes sombríos”<sup>652</sup>, los apacibles valles que lo mismo servían para la Palestina y la Escocia, por el cuadro

verdadero del Oriente, la Florida, los Alpes y los Pirineos, los escarpados Andes y la Pampa sin confín. —Echeverría ha contribuido a la obra común; en la modesta esfera que su voz alcanzaba a llenar, ha tomado posesión de la Pampa, y la guardará.

Era quizá fatal la mezquindad aparente de los personajes humanos en ese inconmensurable escenario. En ese círculo de indefinida circunferencia, cuyo centro ocupa el hombre (como dijimos ya), su estatura real aparecerá<sup>654</sup> microscópica para el que pueda dominar con la mirada el vasto conjunto, y sin embargo si se le hace figurar visible en el cuadro, dicha estatura será todavía relativamente colosal y desproporcionada. Si trazáis una circunferencia en una pizarra y señaláis su centro, siempre este será<sup>655</sup> enorme: un punto es invisible.

En este poema, Echeverría ha empleado siempre el verso octosílabo ya sea en la forma humilde del romance asonantado; ya, como estrofa rimada, una décima especial, compuesta de dos quintillas ligadas por la consonancia del quinto verso, generalmente agudo. Casi siempre riman entre sí los versos pares, de dos en dos. El efecto es admirable para traducir la monotonía grandiosa del desierto; pero esto mismo nos indica que en otros casos no puede ser feliz. Aquí mismo su innovación no ha tenido imitadores: Ricardo Gutiérrez ha vuelto a la clásica *espinela*, cuya (f. 73r) armonía es más sabia y variada. Aunque todo el mundo la conoce, citaré una de las que ha acuñado Ricardo Gutiérrez con esa firmeza algo áspera que distingue el bello poema de *Lázaro*. El lector la tendrá en el oído y podrá comparar la diferencia de estructura que presenta con la de Echeverría:

Te vi, —y aunque no sentiste,  
En mi soledad te amé  
Con esa profunda fe  
Que hay solo en un alma triste;

Tú en mi palacio naciste,  
Yo en un desierto nací,  
Y aunque en el alma sentí  
Fuerzas para alzarme al cielo,  
El hombre cortó mi vuelo  
Y hasta el infierno caí.

Penetremos ahora de lleno en poema de la *Pampa*. La entrada, como sucede casi siempre, en las poesías de Echeverría es notable por la soltura y brío del movimiento; pero en *La cautiva* el aliento no desfallece hasta concluir las majestuosas e imponentes descripciones:

Era la tarde, y la hora  
En que el sol la cresta dora  
De los Andes. —El Desierto  
Inconmensurable, abierto  
Y misterioso, a sus pies  
Se extiende; triste el semblante,<sup>656</sup>  
Solitario y taciturno  
Como el mar, cuando un instante  
Al crepúsculo nocturno  
Pone rienda a su altivez.  
Gira en vano, reconcentra  
Su inmensidad, y no encuentra  
La vista, en vivo anhelo,  
Do fijar su fugaz vuelo,

(f. 74r) Como el pájaro en el mar.

Do quier campos y heredades

Del ave y bruto guaridas,

Do quier cielo y soledades

De Dios solo conocidas,

Que él solo puede sondar.

A veces la tribu errante

Sobre el potro rozagante,

Cuyas crines altaneras

Flotan al viento ligeras,

Lo cruza cual torbellino,

Y pasa; o su toldería

Sobre la grama frondosa

Asienta, esperando el día

Duerme, tranquila reposa,

Sigue veloz su camino.....<sup>657</sup>

Es necesario limitarse; se citaría con gusto todo ese primer canto; alargaré, sin embargo, la cita, transcribiendo las estrofas que terminan la descripción de la Pampa desierta, durmiéndose bajo el crepúsculo:<sup>658</sup>

Solo a ratos, altanero

Relinchaba un bruto fiero,

Aquí o allá, en la campaña;



Bramaba un toro de saña,  
Rugía un tigre feroz;<sup>659</sup>  
O las nubes contemplando<sup>660</sup>  
Como extático y gozoso,  
El *Yajá*, de cuando en cuando  
Turbaba el mudo reposo  
Con su fatídica voz.  
Se puso el sol; parecía  
Que el vasto horizonte ardía.<sup>661</sup>  
La silenciosa llanura  
(f. 75r) Fue quedando más oscura,  
Más pardo el cielo, y en él<sup>662</sup>  
Con luz trémula brillaba  
Una que otra estrella, y luego  
A los ojos se ocultaba,  
*Como vacilante fuego*  
*En soberbio chapitel.*  
El crepúsculo, entretanto,  
Con su claro oscuro<sup>663</sup> manto,  
Veló la tierra; *una faja*  
*Negra como una mortaja,*  
*El occidente cubrió;*<sup>664</sup>

Mientras la noche bajando

Lenta venía, la calma.....<sup>665</sup>

Con el silencio reinó.

Fuera de los versos suprimidos, hay algunas manchas en ese cuadro; la dura ley del consonante ha motivado<sup>666</sup> muchos campanazos en el vacío<sup>667</sup> (9).

Pero afirmo que nadie podrá leer<sup>668</sup> esas diez estrofas descriptivas, habiendo viajado por la Pampa de Buenos Aires o San Luis, sin que sienta revivir la indecible impresión de tristeza que al concluir su jornada de viaje resintió. Aquello ha sido visto, ha sido sentido tan intensamente, que sin esfuerzo ni vacilación, la sensación ha resurgido en la mente del poeta para traducirse en palabras vibrantes y empapadas en la realidad. He sentido la misma impresión que al escuchar la introducción del *Desierto* de Feliciano David. Sin<sup>669</sup> rebuscamiento de la armonía imitativa, que es una puerilidad, el músico ha dado por carácter dominante a su descripción (f. 76r) del desierto africano un acento simple y grandioso sobre la nota *do*, que se prolonga interminable, invariable, pintando a un tiempo el *silencio* y agobiadora monotonía de la llanura sin accidentes, durante treinta y seis compases. Esa nota que hace hablar el silencio, es un hallazgo; así, para *mostrar* las tinieblas pone un pintor una luz moribunda. Una sola discordancia en *re* rompe un instante la prolongada armonía, del mismo modo que una nube al ocultar el sol cambia por un momento el calor del desierto.

Pero encuentro superior la inspiración musical en razón de su misma vaguedad. La música no expresa sino el carácter dominante de un cuadro dejando en la sombra los pormenores: se parece a esos papeles para paisaje<sup>670</sup>, de antemano coloreados en sus dos o tres grandes regiones: cielo, agua, céspedes y follajes, pero cuyo dibujo deja a nuestro albedrío. Así el músico no nos obliga a seguirle en tal o cual región precisa: nos deja un más allá, donde halla refugio el alma soñadora con sus recuerdos o vago desear. La sinfonía del

*Desierto* ha sido escrita cuando el joven maestro acababa de cruzar las soledades africanas. Todos han admirado la pintura intensa, el vivo sentimiento de lo pintoresco, y por supuesto se ha repetido: color local. —No hay tal color local, aunque algunas de las melodías sean más o menos indígenas. David ha cantado el *Desierto*, ya sea el líbico o el argentino. A vos, oyente os toca completar el cuadro. Y tan es así que conociendo yo algunos aspectos de la Pampa<sup>671</sup> argentina, al escuchar, hace un momento, en el piano la primera parte de la sinfonía, —veía desarrollarse ante mi vista interior, el inmenso panorama de verdura, con sus más cercanas ondulaciones de gramíneas, parecidas a las olas más vecinas a la playa de un mar tranquilo; acá y allá<sup>672</sup>, la masa negruzca de un ombú me recordaba el sud de Buenos Aires; un grupo esbelto de caldenes<sup>673</sup>, con su raleado<sup>674</sup> follaje, me llevaba instantáneamente a la frontera de San Luis..... En lugar del pozo campestre sombreado por las palmeras africanas, que recordara David, yo veía la cañada tupida con los blancos panículos de sus (f. 77r) ginerios; la laguna argentina, con su franja de totoras y cañas apiñadas, como pestañas de esos grandes ojos azules de la pampa; los rosados flamencos y las cigüeñas de plata elevaban en la delgada capa líquida sus perfiladas patas, inmóviles<sup>675</sup> en su actitud meditativa; chillaba un terotero entre los juncos, —y arriba en el gran cielo claro, una bandada de ánades formados en figura de alargada cuña, hendían el aire con un rumor de velas agitadas.....

El poeta nos describe enseguida, con no menos felicidad y vigor, a la tribu india que pasa como una<sup>676</sup> tromba arrastrando<sup>677</sup> consigo la muerte y temor. Aunque es patente el recuerdo de *Los Djinnns*<sup>678</sup> de V. Hugo, el cuadro reviste cierta belleza original debida a la amplitud de la pincelada; oíd el *crescendo*:

Entonces como el ruido

Que suele ser<sup>679</sup> el *tronido*

Cuando retumba lejano,  
Se oyó en el banquillo llano <sup>680</sup>  
Sordo y confuso clamor;  
Se perdió... y luego violento <sup>681</sup>  
Como baladro espantoso  
De turba inmensa, en el viento  
Se dilató sonoro,  
Dando a los brutos pavor.  
Bajo la planta sonante  
Del ágil potro arrogante  
El duro suelo temblaba,  
Y envuelto en polvo cruzaba  
Como *animado* tropel,  
Velozmente cabalgando;  
Veíanse <sup>682</sup> lanzas agudas,  
Cabezas, crines ondeando,  
Y como formas desnudas  
De aspecto extraño y cruel.

La orgía en el campamento de los bárbaros, no es menos (f. 78r) viva y real. Auxiliado por la facilidad del metro —el octosílabo asonantado— alcanza un relieve incomparable. Las notas tomadas <sup>683</sup> con daguerrotipo de Mansilla <sup>684</sup> en su *Excursión a los indios ranqueles*, no son más palpitantes de verdad: y esta poesía vale aquella prosa:

Noche es el vasto horizonte,  
Noche el aire, cielo y tierra <sup>685</sup>  
Parece haber apiñado  
El genio de las tinieblas,  
Para algún misterio inmundo,  
Sobre la llanura inmensa,  
La lóbreguez del abismo.... <sup>686</sup>  
La tribu aleve entretanto,  
Allá en la pampa desierta... <sup>687</sup>  
Sus tolderías asienta... <sup>688</sup>  
Sus caballos <sup>689</sup> en manadas,  
Pacen la fragante hierba; <sup>690</sup>  
Y al lazo, algunos prendidos,  
A la pica, o la manea,  
De sus indolentes amos  
El grito de alarma esperan...  
En torno al fuego sentados  
Unos lo atizan y ceban;  
Otros la jugosa carne  
Al rescoldo o llama tuestan,  
Aquél come, este destriza.  
Más allá alguno degüella

Con afilado cuchillo  
La yegua al lazo sujeta,  
Y a la boca de la herida,  
Por donde ronca y resuella,  
Y a borbollones arroja  
La caliente sangre fuera,<sup>691</sup>  
En pie, trémula y convulsa,  
Dos o tres indios se pegan,  
Como sedientos vampiros,<sup>692</sup>  
Sorben, chupan, saborean  
(f. 79r) La sangre, haciendo murmullo,  
Y de sangre se rellenan.  
Baja el pescuezo, vacila,  
Y se desploma la yegua  
Con aplausos de las indias  
Que a descuartizarla empiezan.  
Arden en medio del campo,  
Con viva luz las hogueras;  
Sopla el viento de la Pampa<sup>693</sup>  
Y el humo y las chispas vuelan....

Menos me gusta el cuadro de *La quemazón*. Echeverría, ya falto de aliento, ha buscado quien le sostenga. Pero con no sé qué mezquina preocupación de hacer perder el rastro al lector, se inspira primero

en el <sup>694</sup> *Incendio del Último canto de Harold* <sup>695</sup> (10), cuyo primer verso toma como epígrafe:

El aire estaba inflamado

Turbia la región *suprema*...

Y bruscamente, toma el mismo metro y movimiento que V. Hugo en su famoso “Fuego del cielo”, tantas veces recordado por nuestro poeta <sup>696</sup> (11), y que seguramente Echeverría ha tenido presente también esta vez:

El pueblo de lejos

Contemplaba asombrado...

Ce peuple s'éveille

Qui dormait la veille...

Y luego

No hay cómo huir, no hay efugio...

Se peut-il qu'on fuie?.. <sup>697</sup>

(f. 80r) Todo eso, lo repito, es franco, generoso, exuberante; pero no le pidáis a Echeverría que escriba una estrofa perfecta: se deja llevar por la corriente de la frase como el más sencillo payador. ¡Poco importa que no sea correcta la palabra! La corrección! Ello es bueno para gente menuda. Mucho ha estudiado los prefacios del gran romántico francés; pero no se le ha pegado su escrúpulo inflexible acerca de la corrección idiomática, que es en Europa la condición primordial de cualquier escrito. Es evidente que Echeverría no releía <sup>698</sup> sus versos lentamente y <sup>699</sup> con la pluma en la mano: dejábase mecer por el sonsonete de la rima, atendiendo tan solo a la <sup>700</sup> impresión general. Sus mejores pinturas son de brocha gorda, como las decoraciones teatrales: de mucho efecto a la distancia, informes

de cerca. “No sé limar”<sup>701</sup>, decía con candorosa fatuidad. Todos los grandes artistas saben limar. Uno de los más ilustres de este siglo, y que mejor habría podido afectar la actitud descabellada del inspirado vate, Chateaubriand, ha dicho para enseñarnos la modestia:

“Hay genios felices que no necesitan consultar a nadie, que producen sin esfuerzo y con abundancia cosas perfectas; nada tengo yo de esa facilidad natural, sobre todo en literatura; no llego a algo sino después de largos esfuerzos; vuelvo a escribir veinte veces la misma página, y siempre me descontento: mis manuscritos y pruebas son verdaderos bordados por la multitud de correcciones y anotaciones, y yo mismo tengo mucho trabajo para encontrar el hilo de ellos”<sup>702</sup> (12).

Esos genios felices que producen obras maestras como el manzano bellas manzanas, paréceme que Chateaubriand alude a ellos con encubierta ironía, sabiendo él, mejor que nosotros, que tales genios no existen: en todo caso Echeverría no es de su familia. Faltole, como a otros hoy mismo, el temor saludable de un público delicado y de gusto difícil. Sabía que la inmensa mayoría de sus lectores no juzgaban su talento más que por el raudal caudaloso de su poesía. Por eso es, digámoslo de paso, que un gran escritor no se produce (f. 81r) sino en una sociedad muy avanzada en civilización. Los tiempos de Shakespeare, y aun de Dante, eran siglos de entusiasmo científico y literario, aunque puedan engañar las apariencias: el primero es contemporáneo del *Novum Organum*; el segundo, de la gran florecencia de la arquitectura original, y del movimiento filosófico que siguió a la portentosa *Summa* de Santo Tomas, que es efectivamente el total y resumen de toda la ciencia de la Edad Media.

Se nos dice que Echeverría dictaba cantos enteros al primer amigo que se resignaba a servirle de amanuense, y no volvía más sobre lo hecho. Él habla en alguna parte —traduciendo a V. Hugo— de las bellezas que nos han quitado los críticos con sus estrechas reglas: en lo que a él se refiere creo que lo contrario sería la verdad. Y al ver las manchas numerosas que afean sus mejores obras, siendo tan fácil



hacerlas desaparecer, no podemos menos que deplorar la ausencia de algún amigo ilustrado como el que nos describe Boileau: pronto para la consulta y tardío para el elogio.

Dejaremos aquí al poeta de *La cautiva*, puesto que él mismo quiere abandonarnos: ya ha reincidido en la imitación pertinaz, olvidando que nos había él mismo dicho en la *Advertencia*<sup>703</sup> de su poema: el que imita a otro no es poeta. Dicho que no parece sino una gratuita impertinencia lanzada a nuestra ignorancia. Hemos seguido al poeta en su vuelo original, pero tampoco le perdimos de vista cuando camina en las pisadas ajenas. El fin del poema es mediocrementemente interesante para nosotros: el autor, como ese personaje<sup>704</sup> del cuento oriental, ha olvidado la palabra cabalística que hacía abrir la caverna<sup>705</sup> de los ocultos tesoros.

---

581 [En el Ms. el “Capítulo V” aparece tachado, y se agrega por encima: “Esteban Echeverría”; “La cautiva” aparece subrayado tres veces. Estas modificaciones se deben a que el Ms. sirvió para la publicación de este capítulo en La Unión en febrero de 1883. Para más detalles, véase el estudio filológico en el capítulo 1.]

582 [Eliminamos el punto tras el título.]

583 (1) *Eneida* — VI — *Inventa flúmina monstrat*. [Ms.: *Eneida*]

584 ~~pretencioso~~ vanidoso

585 ~~invisibles~~ con representación visible

586 ~~en~~ con

587 [Por su parte, en las “Noticias biográficas...”, Gutiérrez escribió: “Echeverría, como Homero, ha dormitado frecuentemente en sus poemas extensos, y entre los ocho mil versos que contiene El ángel caído, por ejemplo, es conveniente, a nuestro juicio, pasar por alto una gran parte”].

588 La Cautiva

589 M<sup>m</sup>argarita verbená

590 p<sup>P</sup>ampa

591 E[-] *Deus Ecce Deus!*

592 (2) Platón — *Leyes*, II — [Ms.: *Leyes*, II; *Coma tachada*.] Él dice *imitación*, según corresponde a su sistema filosófico.

593 *Childe Harold*[-]

594 Brian[-] y María [*Los nombres están subrayados; luego, se tacha el subrayado.*]

595 OC: estrella;

596 paisajista

597 paisajista

598 (3) *Égloga VIII* — 63. [*Ms.: Églogas*]

599 (4) A falta de los cuadros originales puede consultarse sobre todo esto los grabados en la obra de Ch. Blanc: *Histoire des peintres de toutes les Ecoles*. [*Título en francés con letra de Groussac.*]

600 “*Fragmentos de Carlos*” [*En rigor, Gutiérrez los titula: “Fragmentos de un poema dramático titulado Carlos.”*]

601 Yo te saludo; oh sol! alma visible

Alma visible

De la creación visible y la infinita;

Astro regulador...

Y siguen:

602 OC: CARLOS —*levantándose*— Yo te saludo; oh sol! alma visible

De la creación visible y la infinita.

Astro regulador... [*El verso continúa.*]

603 OC: como fatigado, se pasea silencioso

604 “se “pasea silencioso y fatigado, y de repente se para a mirar la luna: [*Comillas tachadas.*]

605 ta el

606 OC: Oh tú,

607 tes sus

608 [-]ebrios [*Tachado de forma tal que vuelve ilegible lo escrito con anterioridad.*]

609 OC: Allí está; —silenciosa ella

610 OC: fuerte,

611 OC: asesino: —echan

612 OC: —“Mi

613 OC: pujanza,

614 OC: segura,

615 OC: Velando a tu lado estoy; — / Nada tema tu congoja.”—

616 “ y de “poc[-]<sup>os</sup> [—] *amigos*” [Comillas tachadas.]

617 OC: “María

618 [Con este verso termina una estrofa. En el Ms. no se deja un espacio en blanco.]

619 OC: quererte.”

620 [Agregamos la coma.]

621 [Fragmento irrecuperable por pérdida de la esquina inferior derecha del f. 67r.]

622 eumplir *hacer*

623 formaslismo

624 S Sentimiento

625 *tiene algo* [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

626 b<sup>v</sup>ate

627 y decir *gritar*

628 de *a*

629 OC: son los Oasis de la Pampa [“Los pajonales” no se encuentra en las OC.]

630 árbol[;] [Coma tachada.]

631 [Hay dos marcas (del copista y de Groussac) que indican punto y aparte. Editamos de acuerdo con la indicación.]

632 OC: carga el cuerpo amortecido / de su amante... [El verso continúa.]

633 isleta: ~~eruje el~~ *agria*

634 descuela

635 (5) Esta estrofa resume el estilo habitual del poeta, impropio y afectado a menudo, lleno de imágenes exóticas —pero con no sé qué fluidez especial. Corre.

636 (6) Para las niñas no es inútil decir que *leopardo* no significa *león pardo*: *pardo* es el nombre griego de las grandes especies *felis*. La palabra castellana se deriva de *partitus*: dividido en blanco y negro.

637 *proseguió*

638 a [—]la a Atala [Tachado de forma tal que vuelve ilegible lo escrito con anterioridad.]

639 OC: amigo.

640 OC: estar.

641 del

642 Prometeo

643 [*“Crepúsculo” y “Tormenta”, subrayados; luego, se tacha el subrayado, aunque sólo en la segunda palabra.*]

644 viajero' [—] *aun* que

645 que *que* parece que

646 la Cautiva

647 la Cautiva

648 [*En este punto, se omite un pasaje del texto de Goyena.*]

649 [*En el texto de Goyena, hay una coma después de “naturaleza”.*]

650 (7) *Estudio sobre Ricardo Gutiérrez.* [Ms.: Estudio sobre Ricardo Gutiérrez.] ~~La obra de Gutiérrez sería la del sexto día: pinta al hombre de la Pampa ya conquistada, media salvaje como su morada, pero bastante civilizado en sus hábitos~~

651 (8) *Du vrai, du beau, du bien* — pág. 220 (XVIª edición). —Ha dicho también Pope:

The proper study of mankind is man. [*Nota al pie con letra de Groussac.*]

652 [—] *sombríos*”

653 —(como

654 ~~será~~ *aparecerá*

655 ~~aparecerá~~ *será*

656 OC: Se extiende; —triste el semblante,

657 OC: camino.

658 crepúsculo: ~~solo a ratos~~

659 OC: feroz:

660 OC: contemplando,

661 OC: ardía:

662 OC: él,

663 OC: claroscuro

664 OC: cubrió:

665 [*Se omiten dos versos.*]

666 a-motivado [-]met ha motivado

667 (9) La imagen subrayada en la última estrofa, es inexacta: dado que la mortaja o sábana mortuoria fuera necesariamente negra, quedaría siempre esta comparación [Ms.: “este<sup>a</sup> detalle comparación”] del todo falsa aplicada al occidente que mucho después de puesto el sol permanece con una faja de color amarillento o pergamino, aun cuando está ya oscuro el resto del cielo. Con Echeverría no está nunca el lector libro de un tropiezo. [En el Ms. este pasaje figura a continuación del punto y seguido; en la revisión, Groussac agregó una llamada y con una cruz señaló el pasaje que debía convertirse en nota al pie. En La Unión se publicó ya como nota.]

668 tee podrá leer

669 Si en Sin

670 el dibujo de paisaje

671 p<sup>P</sup>ampa

672 aquí y allá acá y allá

673 C<sup>c</sup>al[-]d<sup>d</sup>enes

674 r[-]l raleado

675 quedan inmóviles

676 un [Establecemos la concordancia.]

677 que arrastrando

678 Djins

679 OC: hacer

680 llano; [Coma tachada.]

681 OC: violento,

682 OC: Víanse

683 een tomadas

684 de, “Mansilla”, [Comillas tachadas.]

685 OC: tierra.

686 [Se omiten varios versos.]

687 [Se omiten varios versos.]

688 [Se omiten varios versos.]

689 OC: caballos,

690 Pacen la fragan[-]<sup>te</sup> hierba;

691 La caliente sangre [-]fuera, [*Tachado de forma tal que vuelve ilegible lo escrito con anterioridad.*]

692 Como sedientos vampiros, etc.

693 OC: pampa

694 [-]et en el

695 (10) Lamartine XIX: Voyez! déjà la flamme en torrents se déploie!.. [*Texto en francés con letra de Groussac.*]

696 (11) Para que no quepa duda a este respecto baste recordar la cita que hace de esta pieza en sus *Estudios literarios*. Tomo V — pág. 121.

697 [*Versos en francés con letra de Groussac.*]

698 re[-]le<sup>ía</sup>

699 sus versos lentamente ~~sus versos~~ y

700 at[-] a la

701 [*No hemos hallado la referencia en las OC.*]

702 (12) Prefacio de la traducción del *Paraíso perdido*.

703 ad<sup>Ad</sup>vertencia

704 ~~per~~ mercader personaje

705 misteriosa caverna

## Capítulo VI

### Teorías literarias

Al par que Echeverría abría<sup>706</sup> algunas sendas nuevas a la literatura de su país, y con su ejemplo mostraba a veces la posibilidad de crear una forma de arte original, proponíase también en sus ensayos y prefacios<sup>707</sup>, lanzar manifiestos análogos a los de la escuela romántica francesa —y<sup>708</sup> por desgracia tan análogos, que muchos de ellos no son sino traducidos fragmentos de aquellos. Imitar a los escritores europeos:<sup>709</sup> casi todos los poetas sudamericanos lo han hecho, inclusive Heredia y Bello: pero siempre nos advirtieron cuando regaban su jardín con una acequia saca de ajeno manantial. Echeverría ha tenido la debilidad de no declarar sus imitaciones, y su sabio biógrafo, la de considerar prescripto el derecho de los verdaderos autores, olvidando que la *bona fides* es uno de los requisitos de la prescripción.

Habla Bayle de dos clases de plagiarios: los que, como la perdiz<sup>710</sup> (según dice él en su estilo familiar), toman huevos ajenos para empollarlos, y los que no se toman el trabajo de empollar, prefiriendo apropiarse pájaros ya nacidos y desarrollados. Echeverría —me duele confesarlo— ha pertenecido a ambas clases. Creo que no es honroso para todos los que escribimos en este país, el ofrecer a los que pudieran leer<sup>711</sup> los clásicos argentinos, las plumas del pavo real en el cuerpo del grajo. Esta operación ha de hacerse alguna vez sin que la mano tiemble, aunque esté oprimido el corazón.

La imitación general del fondo sería apenas tolerable; pero la apropiación a veces literal de páginas en prosa, sin mención alguna de sus autores, constituye en (f. 83r) mi opinión, un acto altamente condenable, y que si no<sup>712</sup> fuera denunciado podría pervertir a muchos literatos noveles. ¿Quién tendría a mengua cometer una

acción que un autor ilustre ha cometido? Si se recuerda los sinsabores que han sufrido Dumas, About y Sardou por algunas imitaciones parciales de obras ajenas, aunque era suyo el estilo ¿qué hubiera merecido allí un autor que lanzara con arrogancia manifiestos literarios zurcidos con sentencias, imágenes, frases enteras trascritas literalmente de los prefacios de V. Hugo? —Copiar prefacios; cubrir la imitación de la obra con la imitación de las razones en que el autor defiende su originalidad! El caso es nuevo; y él revela un desprecio, una confianza en la ignorancia o distracción del público, que solo durante la tiranía de Rosas pudo tentarse y realizarse con éxito.

Además del poeta misterioso y fatal, el romanticismo de 1830 inventó al *pensador*: y no hubo fabricante de baladas que no pretendiese reunir en sí ambos aspectos. Se juntaba en cada versificador la amplitud con la profundidad: altura y superficie —las tres dimensiones. Era formalmente prohibido publicar<sup>713</sup> un tomito de *Brisas del Alma* o de *Rosas y Siemprevivas*, sin un manifiesto categórico en que se calculaban<sup>714</sup>, sin más instrumentos que unas cuantas metáforas, los destinos de la humanidad. No había buenas poesías de José Delorme, sin los *Pensamientos* de José Delorme. El Pontífice máximo había dado el ejemplo; y poco después dio a luz su célebre *Prefacio*<sup>715</sup> de *Cromwell* que resumió todos los anteriores. En dicho prefacio<sup>716</sup>, el pensador soberano pesaba en la misma balanza el universo y el consonante rico<sup>717</sup>: *todo está en todo*, y el verso quebrado es un factor de civilización.

Echeverría no podía faltar a su misión romántica;<sup>718</sup> y aun después<sup>719</sup> que el torrente político, que venía royendo sus riberas, chocó con su campestre asilo, arrojando al poeta al destierro, escribió también su teoría del arte, cuyas diferentes partes han sido reunidas en la edición (f. 84r) definitiva de sus obras.<sup>720</sup>

La forma de estos pequeños escritos es generalmente fragmentaria, y es difícil agrupar ideas dispersas y no pocas veces contradictorias. Hay mezcla de verdad y de error; pero las verdades



tienen hoy el defecto de ser muy evidentes para nosotros. Además, Echeverría repite casi siempre su pensamiento olvidando que lo expresó ya: de suerte que si no es muy nuevo la primera vez, no rejuvenece a la segunda.

A propósito de la *forma* y el *fondo* de las obras literarias, nos dice: “El fondo es el alma; la forma, el organismo de la poesía: aquel comprende los pensamientos, esta, la armazón o estructura orgánica, el método expositivo de las ideas, el estilo, la elocuencia, el ritmo.<sup>721</sup> El estatuario, como el poeta, concibe una idea, y para hacerla palpable a los sentidos<sup>722</sup>, el uno le da traza en bronce o mármol, el otro la representa con las formas de la palabra, etc.”. —No nos sentimos muy sorprendidos ante esas revelaciones,<sup>723</sup> ¿qué será cuando las leamos repetidas casi en idénticos términos dos páginas más adelante?

Echeverría no estaba preparado para disertar sobre estética. Al pretender que escribía sus versos por razón demostrativa, incurre en un ridículo mucho mayor que los románticos europeos. Estos, sean cuales fueren sus extravagancias, sabían, sentían el arte en todas sus manifestaciones. Habían saboreado de veras la miel y la leche de la antigüedad; conocían las estatuas griegas, las catedrales góticas, los cuadros del Renacimiento. Habían traducido en su infancia los textos griegos y latinos. —Pero cuando Echeverría nos habla de todas estas cosas, sentimos el vacío bajo sus palabras; comprendemos que sus teorías no tienen<sup>724</sup> cimiento propio, y que traduce a su modo lo que ha leído. Por manera que si abandona por un solo instante al que guía su marcha, tropieza y cae pesadamente. Cree, por ejemplo, que lo admirable en Walter Scott es el estilo, y exclama: “¿Qué<sup>725</sup> hallaba el Lord (Byron) en las novelas del *Escocés* que tanto le hechizaba<sup>726</sup> (1)? —La forma, es decir, el estilo”. —Se trata de ese gran Walter Scott, cuyo lado flaco es precisamen-(f. 85r)te el estilo, y de quien Taine, después de admirar su poderosa imaginación, ha dicho: “Sin duda escribe mal, a veces tan mal como es posible... tiene el estilo pastoso y enfático”<sup>727</sup> (2).<sup>728</sup>

En otro lugar, repite la teoría de Cousin sobre el espiritualismo, como única fuente de poesía (siendo así que todas las escuelas filosóficas tienen grandes poetas), y cree que puede agregar: “El siglo XVIII no tenía ni entusiasmo, ni pasión ni fe, nada íntimo ni sublime podía esperar: agotada estaba para él la viva fuente de la inspiración: así que solo tuvo un poeta”<sup>729</sup>. —El poeta único del siglo XVIII no es por supuesto Voltaire; tampoco Rousseau (J. J.) ni Lessing, ni Burns, ni Shelley<sup>730</sup> ni Alfieri: es<sup>731</sup> Klopstock. De suerte que Klopstock, el más religioso de los poetas, viene a ser el producto genuino del siglo del sensualismo, como le llaman en sus cátedras los discípulos de Cousin. —No puede negarse la influencia de la *Mesíada* en Alemania; pero esta influencia fue cortísima: Goethe la ha ridiculizado en *Werther*<sup>732</sup> y en sus *Memorias*<sup>733</sup>; Lessing ha tratado al cantor del Mesías<sup>734</sup> como a un acerico<sup>735</sup>. Todo el mundo reconoce la belleza de algunas odas y fragmentos: pero no se niega ya que sea un poema nacido muerto<sup>736</sup>. La *Mesíada* forma parte de todas las bibliotecas literarias; Abbadona [*sic*], el ángel del abismo, merecerá todavía algunas alusiones; pero ¿quién podrá negar que Gervinus dijo la verdad cuando afirmó que en Alemania no hay diez lectores que hayan concluido la *Mesíada*? Y es una intolerable pedantería<sup>737</sup> en Echeverría el pretender que creamos en su profundo conocimiento de la *Mesíada*, y venir a gritarnos, como la<sup>738</sup> Carlota de *Werther*<sup>739</sup>: Klopstock!

Dice en otro pasaje de sus obras en prosa: “No se aquilata el mérito de una obra artística por su forma o extensión, o por pertenecer a tal [o] cual<sup>740</sup> género; sino por la sustancia que contiene, la pulidez del [*sic*]<sup>741</sup> labor (f. 86r) y el designo artístico que envuelve; así es que la canción no por corta desmerece”. Pero se contradice en otro lugar: “En poesía, para mí<sup>742</sup> las composiciones cortas siempre han sido de muy poca importancia,<sup>743</sup> cualquiera que sea su mérito.

Para que la poesía puede llenar dignamente su misión *profética*<sup>744</sup>, es necesario que sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales<sup>745</sup>”.

Aquí, como en otras partes, hay equívoco sobre lo que se designa con el nombre de *poesía*. Es tan legítimo encerrar hoy en la misma definición la *Ilíada* y las *Meditaciones poéticas*<sup>746</sup>, como clasificar la *Mecánica celeste*<sup>747</sup>, de Laplace, en la familia de las sinfonías, bajo el pretexto que la antigua Matemática<sup>748</sup>, comprendía la música. —La poesía primitiva es la narración de hechos heroicos o fabulosos. Su forma verdadera es la *Canción de Gesta*<sup>749</sup>, como lo indica su nombre, que significa *acción*<sup>750</sup> (3). Los *Nibelungen*, la *Ilíada*, el *Romancero*, la *Canción de Orlando*<sup>751</sup> son narraciones épicas, grandiosas y a veces sublimes, pero que en nada se parecen a lo que llamamos hoy poesía. Los *contadores* que encantan y mecen la infancia de los pueblos, en su rudeza primitiva, difieren absolutamente de los poetas subjetivos de su edad madura, que son como intérpretes o intermediarios entre la naturaleza misteriosa y la parte más íntima de nuestro ser. Esos edificios, que constituyen<sup>752</sup> la historia balbuceada o infantil, son inmensos como las catedrales o fortalezas de la Edad Media, porque como muchas de estas<sup>753</sup>, son también obras colectivas, sin plan preconcebido, sin principio ni conclusión. En ese estado social, lo que llamamos hoy poesía se deja apenas entrever en las baladas populares, que son esencialmente narrativas, como muy bien lo indica Stuart Mill con su acostumbrada profundidad.<sup>754</sup>

Pero la verdadera poesía moderna no puede ser escuchada<sup>755</sup> interminablemente, sino *sentida*<sup>756</sup> algunos instantes. Tiene que ser corta, como todas las sensaciones intensas. Los pretendidos poemas épicos modernos son (f. 87r) obras artificiales, una colección de fragmentos más o menos adheridos; un drama es una acción dialogada que puede tener instantes de poesía —pero no

prolongada. En Shakespeare, dice el mismo Mill, el mayor número admira al narrador<sup>757</sup> (*Story-Teller*), pero solo un grupo privilegiado saborea al poeta<sup>758</sup> (4). —

Tengamos alguna vez el valor suficiente para romper las tradiciones escolásticas, y confesemos que muy poco hay que admirar y sentir realmente en esas epopeyas primitivas; confesemos que solo nuestro sentido crítico e histórico se encuentra allí interesado, y que nunca hemos leído con emoción esas obras<sup>759</sup> monumentales que son el orgullo de las naciones, con el mismo título que Eneas, Orlando, el Cid y Guillermo Tell, que nunca han existido tales como los vemos al través de la leyenda. Es menester que concluya esa superstición literaria que nos hace prosternar ante fantasmas de nuestra sola<sup>760</sup> imaginación.<sup>761</sup> Las epopeyas nacionales contienen, sobre todo, las bellezas que la secular tradición y los múltiples comentarios mandan que veamos en ellas. ¿Cuándo vendrá el gran crítico que haga confesar a todo el mundo y en alta voz lo que cada uno oculta como un rasgo humillante y vergonzoso, a saber: que fuera de tres o cuatro episodios famosos, pero no superiores a lo que escriben los poetas modernos, la *Divina Comedia* es exactamente tan interesante como la *Summa* de Santo Tomás? — En resumidas cuentas, entre cien literatos que citan los nombres de los clásicos poemas, puede afirmarse que cincuenta no conocen sino<sup>762</sup> los fragmentos de las crestomatías, y cuarenta y nueve de los restantes, no los<sup>763</sup> han leído más que para<sup>764</sup> contárnoslo —así como se va al Cairo o a Venecia para decir que se ha ido.

No son, pues, ya posibles los poemas colosales: muy pocos los escribe, y nadie los lee. *Fausto*, *Don Juan*, *Jocelyn*<sup>765</sup>, son obras que se leen por fragmentos, como han sido concebidos, y con deleite<sup>766</sup> muy mezclado. Nuestro poema épico es la novela —o la pieza lírica y elegíaca de cien<sup>767</sup> versos a lo sumo<sup>768</sup> (5), en que la poesía intensa, conden(f. 88r)sada, en extracto<sup>769</sup> o elixir, está alcanzado su mayor potencia bajo el volumen menor. Dentro de cien años, todos los

pedantísimos clásicos habrán vivido; las <sup>770</sup> ilíadas y odiseas estarán en las bibliotecas <sup>771</sup> como están en los museos las corazas y lanzas de los guerreros antiguos: mueven a curiosidad <sup>772</sup>, sirven para la historia, pero nadie aconsejará a Krupp o Amstrong que busque allí ejemplos y enseñanza.

No son <sup>773</sup> esos los únicos pasajes en que Echeverría se combate a sí mismo: en la página 80 dice que solo varía la forma de la obra de arte; en la 81: “La diferencia no solo *estriba* en la forma sino en el fondo” <sup>774</sup>. En la página 83: <sup>775</sup> “son las formas las <sup>776</sup> que varían: toda la cuestión sobre la excelencia del arte antiguo o el moderno, <sup>777</sup> *estriba* en la forma”. Es <sup>778</sup> mucho *estribar*: pero lo más evidente es que Echeverría pierde a cada instante los estribos. Me parece que pronuncia esos vocablos estéticos como el aprendiz del brujo, de Goethe, sus fórmulas cabalísticas. <sup>779</sup>

De sus palabras últimas podría deducirse que su querida *Mesíada*, en que se emplea el <sup>780</sup> hexámetro latino, no difiere sino en la forma con la *Eneida*! —Pero, lo repetimos, nada de eso es original: ora traduce, ora disfraza, ora trastorna las ideas estéticas de M<sup>me</sup> de Staël <sup>781</sup>, Chateaubriand, Lamartine (*Destinos de la poesía*), y sobre todo de V. Hugo. Deslíe algunas páginas de Guizot sobre la decadencia de Roma y los Bárbaros; lanza algunas apreciaciones sobre la arquitectura ojival, en que habla de las “pilastras en haz de espigas”, que querría decir <sup>782</sup> columnitas, pues las pilastras son cuadradas; habla naturalmente del carácter simbólico de esa arquitectura que figura “el pensamiento libre de ataduras que se levanta al cielo” <sup>783</sup>, — todo lo cual hallareis fácilmente en *Nuestra señora de Paris*. Por lo demás, estas ideas místicas han perdido mucho de su crédito desde 1830. El parentesco de esa arquitectura con la oriental, es innegable; y si se han exagerado <sup>784</sup> las dimensiones verticales, es probablemente debido a la emulación de las varias cofradías que (f. 89r)

simultánea<sup>785</sup> o sucesivamente levantaban los catedrales, pudiendo hacerlo sin peligro por cuanto en condiciones iguales, el empuje de la ojiva es apenas la mitad del que produce el arco semicircular.

Así, cayendo y levantando, llega nuestro desacertado pensador a tratar especialmente del clasicismo y romanticismo. Toma, por supuesto, las cosas desde muy arriba para demostrar la excelencia de la nueva escuela. Entra con estrépito y toque de clarines en esa tierra virgen, y conquista valerosamente... los dominios de V. Hugo. Considera como buena presa todo lo que cae bajo su mano. Como, al fin, es necesario sostener nuestras acusaciones, aunque la tarea no sea más agradable para el que acusa que para el que está llamado a juzgar, daremos algunas muestras del valor de Echeverría en este orden de conquistas:<sup>786</sup>

“Imitar! pero el reflejo reemplazará la luz! El satélite que gira sin cesar en la misma esfera, podrá al astro central y generador? Virgilio, con toda su poesía, no es sino la Luna<sup>787</sup> de Homero”<sup>788</sup>

“Toda obra de imitación es de suyo estéril,<sup>789</sup> y más que todas la de los clásicos bastardos”.

“El uno encontró el tipo primitivo y original de sus creaciones en Homero y la Mitología<sup>790</sup>, el otro en la Biblia y las leyendas cristianas”

“Mientras la musa romántica pobló el aire de Silfos<sup>791</sup>, el fuego de Salamandras<sup>792</sup>, el agua de ondinas, etc”.

“La mitología<sup>793</sup> es el

“Et puis, imiter! Le reflet vaut-il la lumière? le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l’astre central et générateur? Avec toute sa poésie, Virgile n’est que la lune d’Homère” – (V. Hugo. *Préface de Cromwell*<sup>794</sup>).

“L’esprit d’imitation, recommandé par d’autres comme le salut des écoles, lui a toujours paru le fléau de l’art”. (Id.\_ *Préface des Odes et Ballades*<sup>795</sup>).

“Enfin cette triple poésie découle de trois sources: Homère, la Bible<sup>796</sup>, Shakespeare,<sup>797</sup> etc”<sup>798</sup>. (*Préface de Cromwell*<sup>799</sup>).

“C’est lui qui sème à pleines mains dans l’air, dans l’eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d’êtres intermédiaires que nous retrouvons,<sup>800</sup> etc.” – (Ibid.<sup>801</sup>).

“... la tragédie ne fait que répéter l’é-

(f. 90r) asunto principal de la tragedia griega: el coro representa la parte ideal<sup>802</sup> y el libro albedrío del hombre.”

“El uno divinizó las fuerzas de la naturaleza y la vida Terrestre, y pobló el universo de dioses sujetos a las pasiones y flaquezas terrestres... el otro se elevó a la concepción abstracta de un solo Dios”<sup>803</sup>.

“Atendiendo sin embargo<sup>804</sup> a la esencia misma de la inspiración poética, se pueden determinar tres formas distintas en la expresión del verbo. Forma lírica, forma épica, forma<sup>805</sup> dramática. En la primera el poeta canta; con la segunda, narra; con la tercera<sup>806</sup> pone en acción los personajes históricos o fantásticos con que forma sus cuadros, etc.”.

“La renovación de la literatura, estriba principalmente en la perspectiva de los objetos y de las ideas<sup>807</sup>. El<sup>808</sup> aspecto de una montaña<sup>809</sup> varía según el punto de donde se la observa, etc.”.

popée.<sup>810</sup> C’est toujours *l’Iliade* et *l’Odysseée*. Le chœur commente la tragédie, encourage les héros...<sup>811</sup> C’est le poète complétant sa pensée<sup>812</sup> ». (Ibid.<sup>813</sup>)

“<sup>814</sup> Rien de plus matériel que la théogonie antique. Loin qu’elle ait songé, comme le christianisme, à diviser l’esprit du corps, elle donne forme et visage à tout, même aux essences...<sup>815</sup> Tout chez elle est visible, palpable, charnel. Ses dieux ont besoin d’un nuage pour se dérober aux yeux. Ils boivent, mangent, dorment,<sup>816</sup> etc.”<sup>817</sup> (Ibid.<sup>818</sup>)

<sup>819</sup> “Ainsi, pour résumer rapidement les faits,<sup>820</sup> la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l’ode, l’épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L’ode chante l’éternité, l’épopée solennise l’histoire, le drame peint la vie... etc,<sup>821</sup> etc.”<sup>822</sup> (Ibid.<sup>823</sup>)

“On peut prendre plusieurs vues d’une idée comme d’une montagne. Cela dépend du lieu où l’on se place... etc.”. (*Préface de Ruy Blas*<sup>824</sup>).

(f. 91r) Para no eternizarnos en esta ingrata tarea, no proseguiremos estas confrontaciones. Pero entiéndase bien que a esto no se limita el plagio. No solamente toma a Hugo sus pensamientos fundamentales, sino hasta sus imágenes sueltas. Dirá, por ejemplo, que el arte es un Proteo; nos hablará del “lecho de Procusto”, a propósito<sup>825</sup> de las reglas y preceptos de los pedantes: todo cuanto y mucho más se halla en el Prefacio<sup>826</sup> de Cromwell.

Pero lo que para mí constituye la joya más preciosa de ese tesoro de Alí-Babá, es<sup>827</sup> la siguiente reflexión filosófica: “Verdades son estas reconocidas hoy por los mismos franceses”. —Después de esto nada hay que agregar: es lo que llamaríamos hoy en la lengua de *boulevard*<sup>828</sup> que se nos impone a pesar nuestro: un *colmo*. Reconocer que aquellos a quienes hemos imitado son de nuestra misma opinión, es lo que llamo yo el *colmo de la imitación*.

¿A qué podría atribuirse esta singular manera de proceder? —El proceder es doble: hay el acto mismo de la imitación y el de disimularla. El primero<sup>829</sup> es una debilidad intelectual, y el segundo, una debilidad moral. Paréceme que la explicación menos desdorosa debe ser la verdadera: Echeverría creyó necesario apoyar en Manifiestos<sup>830</sup> sus tentativas de renovación literaria para consolidar las historias alcanzadas por la nueva escuela poética. Él mismo dice a propósito de estos escritos militantes: “me he resuelto a publicar aparte este opúsculo, porque al lado de mis versos tendría visos de comentario o apología, y porque estoy convencido sobretodo<sup>831</sup> que lo que importa en nuestro país, es arrancar de cuajo la preocupación,



limpiar de maciega el campo, señalar a la juventud el camino para que marche a recoger los lauros que la posteridad le reserva, y para que no se crea que aspiro a conquistar por caminos tortuosos una fama que ya no me es dado conseguir". —Parece que el primer ejemplo que a la juventud argentina convenía dar, era el de la probidad literaria. El hábito de ocultar la imitación, que era el achaque de Echeverría, demuestra, más que aquella misma, la naturaleza subalterna y enfermiza de su talento: plagio confesado es medio perdonado.

(f. 92r) Podría explicarse quizá esta desgraciada manía (pues me empeño en hallar circunstancias atenuantes) por la actitud de combate que algunas torpes críticas le obligaron a tomar: a la situación política que imperaba <sup>832</sup> entonces, y combatía el liberalismo en literatura, como en todo lo demás. Por fin a la necesidad de hacer flecha de cualquier palo, para ganar inmediatamente y con cualesquiera aliados las primeras batallas, quedando para después el atribuir lo suyo a cada cual, según el principio de justicia.

No había menester Echeverría vestirse con oropeles. Como literato <sup>833</sup> meramente nacional y ceñido a lo único que como tal necesitaba saber, le hallaríamos bastante bien preparado, aunque siempre inclinado a la exageración, y desprovisto de toda amplitud de vistas.

Tal aparece en su carta al Sor Alcalá Galiano. El caso procede de un artículo de este literato español publicado por Florencio Varela en el *Comercio del Plata*, con secreta fruición de su clásico director. Galiano ha pretendido que la literatura hispanoamericana "se halla todavía en mantillas" y atribuye este efecto a "haber <sup>834</sup> renegado (América) de sus antecedentes y olvidado su nacionalidad de raza". —Es falsa la tesis de Alcalá Galiano, pues la vida intelectual de estas colonias españolas está muy lejos de justificar sus asertos: nada más insignificante, más nulo que la producción literaria colonial. Un Alarcón nada prueba, como tampoco un Ventura de la Vega: ambos son españoles, salvo el accidente de su nacimiento.

Pero la réplica no es menos falsa en su exageración. Es que tanto el uno como el otro no discutían en la serena región de las ideas: ambos respiraban por la herida. —Con todo, y después de admitir la parcialidad con que<sup>835</sup> hablan siempre de sus respectivos hogares los *hermanos enemigos*, fuerza es reconocer el talento desplegado por Echeverría en su alegato literario. Tiene razón cuando se niega a admitir la originalidad de la literatura española contemporánea, y la conveniencia para América de *imitar imitaciones*. Que América, después de su emancipación “vaga desaten-(f. 93r)tada y sin guía, no acertando a ser lo que fue, y sin acertar a ser<sup>836</sup> nada diferente”, según las expresiones de Galiano, tampoco es admisible<sup>837</sup>, porque con no ser nada ahora en el orden intelectual, acertaría a ser exactamente lo que fue ayer. También es defendible el que América, al andar de los años tenga<sup>838</sup> el derecho de producir una verdadera *variedad* de la lengua española, cuyo vocabulario sufrirá<sup>839</sup> un cambio parcial, admitiendo forzosamente voces nuevas que son los *signos* de cosas nuevas, y dejando de usar otras que ya nada representa para ella. Si se admite que la lengua escrita no es sino un caso particular de la lengua hablada, se debe conceder que América tiene que escribir en su lengua, so pena de tener como la Europa de la Edad Media, la lengua sabia y la lengua vulgar, muerta la primera, inculta la segunda, viviendo divorciadas, y por ende aisladamente impotentes para producir nada bello y duradero.

Pero se comete un grave error de apreciación al pretender que no había, en 1840, que reconocer la superioridad de España respecto de la América Latina, y en particular de las Repúblicas del Plata<sup>840</sup>. Esto es sin duda efecto de la efervescencia juvenil —refiriéndome aquí a la juventud nacional, pues nuestro poeta no estaba ya en su primavera. Creo que hablando con toda sinceridad hubiera<sup>841</sup> sido el primero en reconocer que historiadores como el Deán Funes, y otros parecidos, no ocuparían el primer rango en la Península; y que poetas como Luca o Rivera Indarte, no eclipsarían allá al duque de Rivas o a Quintana. —Cierto es que la corriente general de la

literatura española ha salido de su cauce nacional desde el pasado siglo. El añejo tronco castellano parece herido profundamente, y si os fijáis tan solo en la copa antes tan lozana y esplendorosa, no veis en las ramas mayores sino hojas<sup>842</sup> secas que el torbellino del tiempo derrama por el espacio; pero bajad la mirada, fijadla cerca del suelo: nuevos retoños han brotado y crecido, que podrán ser árboles a su vez, y prueban que la raíz no ha muerto, ni está esterilizada<sup>843</sup> la (f. 94r) tierra por el mucho producir. Y, para no salir del domino de la literatura, confesad que Valdegamas, Balmes, Amador de los Ríos, Gayangos, Pi y Margall, Castelar, Espronceda, Bécquer, Fortuny, Madrazo, Valera y ese joven Menéndez Pelayo (para no citar sino al correr de la pluma), agrupados en cualquiera de los estados americanos —sin omitir a los del Norte— le colocarían en un<sup>844</sup> lugar que todas sus glorias locales no le han dado hasta el presente.

No era más feliz Echeverría cuando entraba a tratar el mismo tecnicismo de la literatura: las cuestiones que nos parece más<sup>845</sup> elementales y ha tiempo resueltas, tenían todavía misterios para él. Cree en la preeminencia del castellano como lengua poética, y manifiesta en los términos siguientes las razones a que él atribuye esa pretendida superioridad: “los afijos simples y dobles, las esdrújulas, las terminaciones agudas, la variedad de metros no sujetos como los alejandrinos<sup>846</sup> a cesura fija, y el libre uso y combinación de la rima en las estrofas, dan a la lengua castellana una ventaja incontestable sobre la italiana y francesa para los efectos rítmicos”. —No creo que pueda encontrarse en literatura alguna, un escritor que demuestre ignorancia más completa de los principios más sencillos de su arte: cada una de las<sup>847</sup> palabras citadas<sup>848</sup> es un error, y el conjunto podría servir de ejemplo para el sofisma de *Ignoratio Elenchi*. 1°\_ los afijos son generalmente los mismos en las tres lenguas; puesto que provienen del latín; 2°\_ las esdrújulas son más frecuentes aún en el italiano que en el castellano; y Echeverría que tanto ha frecuentado y citado la *Giovine Italia* ¿cómo pronunciaba la primera de estas palabras, puesto que ignoraba que había esdrújulas en esta lengua?\_3°\_ las terminaciones agudas

forman más de la mitad de la lengua francesa,<sup>849</sup> y es regla prosódica que alternen los consonantes llanos con los agudos, o como se dice las rimas femeninas con las<sup>850</sup> masculinas; en el italiano, su número es indefinido; y una de las preciosas ventajas de esta lengua es poder suprimir la última sílaba de manera que cualquier palabra llana quede aguda. ¿Quién no<sup>851</sup> recuerda el incomparable *Cinque Maggio* de Manzoni, cuya (f. 95r) belleza de ritmo, depende precisamente del empleo acertado de las palabras esdrújulas y agudas:

Ei fu. Siccome immobile,

Dato il mortal sospiro,

Stette la spoglia immemore

Orba di tanto spiro,

Così percossa, attonita

La terra al nunzio sta,<sup>852</sup>

Muta pensando all'ultima

Ora dell'uom fatale;

Né sa quando una simile

Orma di piè mortale

La sua cruenta polvere

A calpestar verrà.<sup>853</sup>

En estos doce versos hay seis esdrújulas y tres o<sup>854</sup> cuatro apócope<sup>855</sup> que dan terminación aguda a palabras llanas. El francés tiene inferioridad en este punto, pero en cambio debe recordarse que sus palabras son generalmente más cortas<sup>856</sup>, porque se han formado de las latinas sincopándolas mucho más que en castellano; v. g., *main*, *mano*, *cahier*, *cuaderno*, *pas*, *paso*, *médisant*, *maldiciente*, etc. En

cuanto a los ritmos, sería singular que el castellano tuviera más variados que el italiano, pues casi todos ellos fueron importados de Italia por Boscán y Garcilaso: lo cierto es que el italiano posee todos los ritmos castellanos y otros más. En francés, muchos son diferentes; pero no son menos numerosos. Por lo demás, estas cuestiones de forma exterior han perdido mucho de su importancia: hoy los poetas franceses casi no emplean más que las dos formas sencillas del octosílabo y el alejandrino. El endecasílabo italiano es mucho más libre que el castellano: admite sílabas mudas; v. g., este verso de Giusti <sup>857</sup> :

E le lácrime mie non era sole.... <sup>858</sup>

sería <sup>859</sup> falso en castellano por cuanto *mie* (mías) tendría dos sílabas.

Tal es la ligereza ignorante con que procede Echeverría en las cuestiones más especiales y de puro *oficio*. Por lo demás, en cuanto se trata de exactitud, gramática, gusto (f. 96r) o tecnicismo, el crítico vuelve a ser poeta, y exclama desdeñosamente: versificadores! —Es la afectación de la escuela pseudo-romántica. Todos estos descabellados que nos aparecen en su fatuidad como obedeciendo al soplo ardiente de la musa, se han sentado tranquilamente ante su bufete, han saturado, limado, corregido sus borradores, ni más ni menos que el común de los mortales. La frente del poeta no lleva sello más divino que la del sabio. La inspiración es el estado de un hombre que conoce bien su arte o ciencia, posee gran vigor intelectual, cuya sangre afluye con facilidad al cerebro, teniendo la energía suficiente para mantenerse en este estado anormal y antifisiológico, durante horas sin desfallecer. <sup>860</sup> Sin duda hay hallazgos para los que saben buscar. La oda de Manzoni es una *inspiración*; pero no mayor que el exordio de la oración fúnebre de Enriqueta de Francia, ni tampoco que el descubrimiento de una ley natural, o la demostración de un nuevo teorema.

Había indudablemente en la altanería con que pesaba Echeverría las obras literarias de España y América, un postulado que guardaba para sí; su corazón murmuraba como Medea: Yo solo, y basta! —Y

por eso afectaba de considerar a Zorrilla como el “único poeta eminente de la España contemporánea”<sup>861</sup>. Zorrilla ciertamente no tiene a menudo la nota profunda y original; exagera los defectos de su raza y escuela; se ha sobrevivido por imposibilidad de transformarse: pero sería locura negarle la abundancia, la riqueza de imaginación y estro poético. No fuera tan temerario Echeverría que aceptara el paralelo y remitiera el arbitraje a un crítico inglés o francés que supiera bien el español.

Ese desprecio de las reglas de que hablamos poco antes le hacía argüir contra Martínez de la Rosa por haber parafraseado la *Epístola ad Pisones* de Horacio: Byron lo ha hecho, y por dos veces, si bien rejuveneciendo el tema con una intención satírica. Pero al fin Byron ha traducido a Horacio; y esto no le ha impedido escribir todo lo que Echeverría conocía mejor que yo, puesto que lo copiaba. Por cierto que Martínez de la Rosa no ha creado<sup>862</sup> (f. 97r) Child Harold, pero no ha sido por haber escrito su *Arte poética* —sino por la misma razón que impidió también a Echeverría escribirlo.

Con todo la carta a Galiano es la mejor producción crítica de Echeverría: sus defectos procedían en su mayor parte de estar todavía mal<sup>863</sup> restañadas las heridas de las pasadas guerras. Para poder hablar del enemigo con esa altura y serenidad que empleaban, dentro de París sitiado, Renan o Taine, respecto de la ciencia alemana, se requiere haber subido a una altura intelectual en que casi se pierde su humanidad.<sup>864</sup> ¡Dios libre a las naciones jóvenes y militantes de esos desprendimientos superiores en que el patriotismo, el valor ciego, el odio franco por el enemigo se tachan de ideas estrechas y vulgares, indignas de las inteligencias<sup>865</sup> elevadas y finas! —Tales ideas son las que hacen<sup>866</sup> brotar a los héroes; y de héroes sublimes y absurdos necesitan los pueblos que batallan con las pasiones bravías de su pubertad.

---

<sup>706</sup> [-]abría

<sup>707</sup> *Ensayos y Prefacios*

708 y

709 europeos[;] [Los dos puntos se encuentran sobreescritos sobre una coma.]

710 perdiz; [Coma tachada.]

711 leer; [Coma tachada.]

712 ~~sino~~ si no

713 publicar [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado. Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

714 ~~pesaban~~ calculaban [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

715 Prefacios

716 dichos prefacios

717 la rima rica el consonante rico

718 romántica; [El punto y coma se encuentra sobreescrito sobre los dos puntos.]

719 hasta aun después [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado. Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

720 obras. — [Raya tachada.]

721 [Después de este punto se omite una oración presente en las OC.]

722 ~~oides~~ sentidos

723 [Agregamos la coma.]

724 ~~descansan~~ no tienen

725 ¿Qué [No figura ningún signo en las OC.]

726 (1) — “¿Te imaginas, Scott, en tu loca arrogancia hacer aceptar al público tu novela insípida?” — *English Bards*. [Ms.: English Bards] [Nota al pie con letra de Groussac.]

727 (2) *Histoire de la Littérature Anglaise*. [Ms.: Histoire de la Littérature Anglaise]

728 [Agregamos el punto y aparte.]

729 OC: “A la poesía de aquella era convenían bien formas imitadas, puesto que no hallando en el hombre y el universo sino materia; ni entusiasmo, ni pasión, ni fe, nada íntimo ni sublime podía esperar: agotada estaba para ella la viva fuente de inspiración; así que solo tuvo un poeta”.

730 S[—]He Shelley

731 Es es

732 Werther

733 Memorias

734 Mesías [*Palabra subrayada, y subrayado tachado.*]

735 una almohadilla de [—] un acerico [*Tachado con tinta negra.*]

736 muerto nacido [*Invertimos el orden, a pesar de que no haya ninguna marca que indique reordenamiento, tal como sí figura en la misma expresión en el f. 32r.*]

737 pedantería, [*Coma tachada.*]

738 como [-] la [*Tachado con tinta negra.*]

739 Werther

740 OC: tal o cual

741 OC: de

742 OC: mí,

743 OC: importancia

744 [“proféticas”: *subrayado en tinta negra.*]

745 [Entre “proféticas” y “es necesario”, en el Ms. se omite la siguiente frase: “para que pueda obrar sobre las masas y ser un poderoso elemento social, y no como hasta aquí entre nosotros y nuestros padres, un pasatiempo fútil, y, cuando más, agradable.”.]

746 [“poéticas”: *subrayado con tinta negra.*]

747 m<sup>M</sup>ecánica

748 m<sup>M</sup>atemática

749 [“de Gesta” *subrayado con tinta negra.*]

750 (3) Del verbo *poiein* — obrar.

751 Los Nibelungen, la Ilíada, el Romancero, la Canción de Orlando

752 s<sup>oñ</sup> *constituyen* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.*]

753 much<sup>e</sup>s de est<sup>e</sup>s

754 [Desde “plan” hasta “con su”, fragmento que ocupa cuatro renglones, se extiende en el margen izquierdo una línea vertical en lápiz.]

755 e[-]ntada escuchada [*Con tinta negra. La palabra tachada podría ser “contado” o “cantada”; nos inclinamos por la primera opción, no solo por el trazo, sino por su afinidad con el término “contadores”, utilizado en el párrafo anterior.*]

756 [*Subrayado con tinta negra.*]



757 eontader *narrador* [Con tinta negra.]

758 (4) *Poetry and its varieties*. [Ms.: *Poetry and its varieties*] [El título completo es: "Thoughts on Poetry and Its Varieties".]

759 ninguna de esas obras [Tachado con tinta negra.]

760 sola [Con tinta negra.]

761 [Aquí se encuentran utilizados los dos puntos; se tacha el de arriba.]

762 sino [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

763 las<sup>os</sup>

764 para [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

765 Fausto, Don Juan, Jocelyn

766 del[—]eite

767 — cien [Raya tachada.]

768 (5) Edgardo Poe (Prefacio de *El cuervo*) lo ha demostrado irrefutablemente. [Ms.: del Cuervo]

769 en extracto [Expresión subrayada, y subrayado tachado.]

770 la

771 musas bibliotecas

772 la a

773 es son

774 OC: Pero la diferencia entre el arte antiguo y el moderno no solo estriba en las formas sino en el fondo

775 [Agregamos los dos puntos.]

776 OC: pues la

777 OC: moderno

778 Es [Palabra subrayada, y subrayado tachado.]

779 cabalísticas. — [Raya tachada.]

780 el

781 M<sup>me</sup> Stael-M<sup>me</sup> de Stael

782 [-] [-] decir [Con tinta negra. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

783 OC: el pensamiento que libre de las ataduras terrestres, ambicionando lo infinito, se

levanta al cielo

784 exgerado

785 a casi a [-] simultánea

786 [Citas en francés con letra de Groussac. Las tres primeras con tinta negra. Las columnas de este folio y del siguiente son trazadas con dos líneas en lápiz ubicadas hacia el centro de los folios.]

787 Luna [Subrayado tachada.]

788 OC: Los griegos han alcanzado la suprema perfección y son los modelos que es preciso imitar, so pena de no escribir nada bueno. Pero el reflejo reemplazará la luz? El satélite que gira sin cesar en la misma esfera podrá compararse al astro central y generador? Virgilio con toda su poesía no es más que la Luna Homero.

789 OC: estéril

790 OC: mitología

791 OC: silfos

792 OC: salamandras

793 OC: Mitología

794 Préface de Cromwell

795 Préface des Odes et Ballades

796 [En las versiones consultadas, leemos: "la Bible, Homère"]

797 [Agregamos la coma.]

798 [Agregamos las comillas de cierre.]

799 Préface de Cromwell

800 [Agregamos la coma.]

801 [Agregamos el punto.]

802 OC: ideal,

803 OC: "El uno divinizó las fuerzas de la naturaleza y la vida terrestre y pobló el universo de Dioses, sujetos a las pasiones y flaquezas terrestres; el otro se elevó a la concepción abstracta, sublime de un solo Dios".

804 sinembargo

805 OC: y forma

806 OC: con la segunda narra, con la tercera

807 ideas" [Comillas tachadas.]

- 808 OC: ideas. —El
- 809 OC: montaña,
- 810 [A partir de este punto se omite un fragmento.]
- 811 [Se omite un fragmento.]
- 812 [En las versiones consultadas, leemos: “son épopée”.]
- 813 [Agregamos el punto.]
- 814 [Reponemos las comillas de apertura.]
- 815 [Se omite un fragmento.]
- 816 [Agregamos la coma.]
- 817 [Agregamos las comillas de cierre.]
- 818 [Agregamos el punto.]
- 819 [Reponemos las comillas de apertura.]
- 820 [Después de “faits” se omite un fragmento: «Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu’ici, la poésie a trois âges.».]
- 821 [Agregamos la coma.]
- 822 [En el Ms. las comillas de cierre figuran después de los paréntesis, al final del renglón.]
- 823 [Agregamos el punto.]
- 824 Préface de Ruy Blas
- 825 a propósito [Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 826 p<sup>r</sup>refacio
- 827 y es
- 828 bou[-]var boulevard
- 829 La p<sup>r</sup> El primero
- 830 m<sup>n</sup> Manifiestos
- 831 OC: convencido, sobretodo,
- 832 [-] imperaba
- 833 eríticeo *literato* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]
- 834 [La cita que hace Echeverría del crítico español no incluye el verbo “haber”.]

- 835 conque
- 836 a hacer a ser
- 837 es [-] admisible
- 838 tiene *tenga* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]
- 839 sufrirá[-]
- 840 Argentina *del Plata* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]
- 841 él hubiera
- 842 ~~por ahora sino~~ en las ramas mayores ~~mas~~ sino hojas
- 843 agotada esterilizada
- 844 † un [*Letra ele, tachada.*]
- 845 [*Hay un trazo apenas comenzado y tachado antes de “más”.*]
- 846 OC: *alejandrinos*
- 847 *una de las* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.*]
- 848 ~~en las~~ citadas
- 849 [*Groussac tacha el punto de un punto y coma.*]
- 850 *las* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.*]
- 851 nos [*Enmendamos el error.*]
- 852 [*Después de “sta” cambia la estrofa. Groussac no lo marca.*]
- 853 [*Versos en italiano con letra de Groussac.*]
- 854 *tres o* [*Con letra de Groussac.*]
- 855 [—]apócopies
- 856 ~~b~~reves cortas
- 857 *Guisti* [*Enmendamos lo que entendemos es un error; se trata del poeta Giuseppe Giusti.*]
- 858 Ex
- 859 ~~serían~~
- 860 [*Punto y seguido, superpuesto a una coma.*]
- 861 [*Escribe Echeverría, en el Dogma: “...tan cierto es, que según confesión del mismo*

*señor Galiano, Zorrilla, único poeta eminente que menciona, imita a Hugo y Lope de Vega...”.]*

862 ~~eserite~~ creado.

863 más [*Entendemos que se trata de un error; lo enmendamos.*]

864 [*Agregamos el punto y seguido.*]

865 inteligencia

866 ~~produceen~~ hacen

## Capítulo VII

### *La insurrección del Sud – Avellaneda*<sup>867</sup>

Nuestro criterio, hasta el presente, para juzgar las obras poéticas de Echeverría, ha sido el literario: teníamos ese derecho y ese deber. En el silencio del hogar, a la sombra de su *estancia* querida, compuso las dos colecciones que con el nombre de *Consuelos* y de *Rimas* dio a luz. Eligió su hora para componer y publicar. Hizo libros; y la crítica fría que los examina con imparcialidad, sin pasión ni entusiasmo, ejerce el más evidente de sus derechos. Pero en muy distintas circunstancias nació y soltó el vuelo, el primero de los dos poemas con cuyo título encabezamos este capítulo. Sus páginas son actos más que palabras. Están encaminados a la acción. Son los *boletines* del ejército de la Libertad argentina, siempre vencida en esos años aciagos, más nunca convencida. Son llamados a la resistencia, a la indignación generosa, al odio santo de la tiranía.

El tiempo urgía, se precipitaban los acontecimientos; cundía el desaliento en los corazones tibios que forman siempre la gran mayoría; el cañón de las derrotas cubría la voz de la propaganda liberal. Forzoso era competir<sup>868</sup> en energía con el trueno de las batallas, combatir con el arma que queda, fulminar palabras tremendas que quemaran los oídos de quienes los oyeran, como los labios de quien las<sup>869</sup> pronunció. Ya no son los tiempos de las blandas modulaciones en la lira: el destierro y el dolor han purificado<sup>870</sup> la boca del poeta cauterizándola con esa brasa de Isaías. A falta de Lavalle, Buenos Aires mandará (f. 99r) un poeta a su hermana<sup>871</sup> del Plata, como en otro tiempo Esparta recibía de Atenas a Tirteo.

Dijimos en otra ocasión que Echeverría parecíase a un pintor de decoraciones: lo que era entonces una crítica, se vuelve aquí un elogio<sup>872</sup>. Todo primor delicado media tinta<sup>873</sup> estaría de más y quizá malograría el éxito. Es menester que oigan y comprendan los

veteranos y los *gauchos*, los ancianos y las mujeres; y así como el actor griego con sus coturnos, su máscara trágica y su bocina atronadora eran deformes de cerca, y de lejos sublimes, el poeta de acción busca y encuentra palabras exageradas y retumbantes, los gritos agudos y conmovedores que sacudan y hagan vibrar las rudas fibras populares. El mal gusto es aquí buen gusto.

El académico e impecable Andrés Bello, al tildar de incorrecta, exagerada y sobrada enfática la moderna poesía americana, tiene perfecta razón; pero aplica su raciocinio <sup>874</sup> (1) a una oda patria, leída en una fiesta nacional, ante un inmenso concurso de oyentes de todas condiciones. Y su crítica, excelente en general, viene a ser falsa en la especie. Admitiéndose todas las observaciones que dirige Bello al *Cóndor de Chile* <sup>875</sup>, queda sin embargo evidente que la oda de D. Bartolomé Mitre, altisonante y enfática, debió producir y produjo mayor efecto que las correctas <sup>876</sup> siguientes frialdades del mismo Andrés Bello:

Diez y ocho de Setiembre, hermosa fiesta <sup>877</sup>

De Chile, alegre día,

Que nos viste lanzar el grave yugo

De antigua tiranía... <sup>878</sup>

El *diez y ocho* se cante *de Setiembre*,

Y en la choza pajiza,

En el taller, en la estucada sala

Que la seda tapiza:

(f. 100r) A su loor alborozados himnos

Canora fama *siembre*,

Y bulliciosos ecos le respondan:

Y diez y ocho de Setiembre<sup>879 880</sup> (2).

Y así sigue cayendo esa poesía, menuda,<sup>881</sup> interminable durante cuarenta y seis estrofas, como una gotera en noche de temporal. Hay tiempo de destilar y tiempo de estallar. No pronunciamos un sermón, cuando es el momento de enseñar las Pirámides y de describir un arco de cuarenta siglos en un ademán exagerado y sublime<sup>882</sup> (3).

La<sup>883</sup> tempestad civil que se desencadenó desde 1838 halló a Echeverría en el campo; vivía al lado de su hermano, en la *estancia* de los *Talas*, cerca de Luján. Allí se había refugiado después de disolverse por las persecuciones de Rosas<sup>884</sup> la naciente Asociación de Mayo, que había unido durante algunos meses en un centro común las aspiraciones de la juventud liberal. Desde allí miró precipitarse los sucesos: la emigración unitaria, la política indecisa de los agentes franceses, la declaración de guerra de Rivera al protector de Oribe, la derrota de Pago Largo y muerte del gobernador Berón<sup>885</sup> de Estada; el desembarco de Lavalle en Martín García —y los primeros crímenes, preludio de los degüellos oficiales: el asesinato de los dos Maza, que había de *cebar* al tigre porteño...

En noviembre de 1839, el Sud de Buenos Aires sublevose contra el Dictador: cruzó por el cielo argentino un gran relámpago de esperanza... Pero no fue sino un relámpago: el día 9 sucumbían Castelli y sus principales compañeros en los campos de Chascomús, destrozados por las fuerzas superiores de D. Pedro Rosas, digno hermano del (f. 101r) Restaurador. Empezaba recientemente el doloroso Éxodo por el Desierto de la Amargura, y la libertad argentina había de caminar errante durante trece años, porque en una hora suprema había desfallecido su fe.

El poema de la Insurrección del Sud fue escrito en los Talas “a medida —dice Echeverría—<sup>886</sup> que llegaban<sup>887</sup> vagas relaciones del pueblo, mezcladas con los falsos rumores que Rosas hacía divulgar”. —Más tarde corrigió algunas inexactitudes<sup>888</sup>; pero la oda conservó la forma que las circunstancias le habían impreso, la de un drama sin



artificio, con exposición rebotante de esperanzas, con peripecias que llenan el alma de congoja y ansiedad, —hasta que el desenlace tremendo cae lúgubrementemente sobre los gloriosos ensueños como una negra losa sobre un sepulcro.

Es una narración heroica, una verdadera canción de Gesta, llena de fuego e ímpetu. Nada de arreglo ni invención: una apasionada relación <sup>889</sup>, cortada por gritos de indignación, imprecaciones y blasfemias que hieren el oído como agudos clarines, y parece el relato jadeante de un soldado recién escapado de la derrota. En el arrebatado incoercible de esa torrentosa poesía, todas las exageraciones, todas las vulgaridades se confunden y corren al par de las bellezas, como las rocas y légamo en el raudal espumante de un río salido de madre:

La tierra se estremece

Bajo los duros callos

De dos mil agilísimos caballos,

Y su temblor retumba

Como trueno lejano

Azorando a los brutos por el llano. <sup>890</sup>

De los sables y lanzas el crujido

Hiriendo el aire zumba,

Y a golpe tendido

Las columnas se estrellan vomitando

Vengador y terrífico alarido. <sup>891</sup>

Como oleadas del mar que impele el viento

Se entrechocan coléricos, bramando, <sup>892</sup>

(f. 102r) Rotas aquí y allí el choque violento,  
Se detienen, se cruzan o se enroscan  
Como enormes serpientes  
Que divide en cien partes el hachazo,<sup>893</sup> (4)  
Y luchan y reluchan brazo a brazo,  
Sacudiendo las armas relucientes.  
Gritos, voces de mando.  
Bufidos, manoteo de bridones,  
Tropel, estridor de armas, maldiciones:—  
Todo ruido se mezcla y se confunde  
En uno atronador, que divagando  
Por la inmensa llanura se difunde.  
Mas, voces cien —“Victoria por la patria!  
Viva la libertad! Muera el tirano!”  
Repiten, y cubriendo  
Larga extensión de llano,  
Se ven a escape huyendo  
Enjambres de jinetes colorados,  
Dispersos y acosados  
Por la enemiga lanza.  
¿Quiénes son? —No lo veis? —Son los traidores;  
Huyen de la venganza<sup>894</sup>

De los nobles patriotas vencedores.

Delante va su jefe, el digno hermano

Del cobarde tirano;

Y la vergüenza y la pavora viendo

Que su exterior denota,

Cien leguas van ante ellos esparciendo

El pánico terror de una derrota.<sup>895</sup>

La división de los patriotas queda destrozada; han caído el francés Cramer, veterano de la independencia, Márquez, Rico y cien más: pero se cree en el triunfo, —después de consumada la victoria se les hará espléndidos funerales! —Vano ensueño! La fuga de los soldados de Rosas es un ardid; protegidos (f. 103r) por la impericia o la traición de un jefe, vuelven a la carga arrojando sobre los infelices dispersos y fugitivos, la jauría inmunda de los indios de la Pampa. Todo está perdido; el degüello corona la victoria federal, y los mártires sienten al morir un dolor más punzante que el cuchillo que abre sus arterias: Chascomús indefenso será presa y recompensa de esos salvajes, atraídos por su Héroe feroz:

Mísero pueblo! Nunca<sup>896</sup>

Cuando la horda salvaje

A nuestros campos sin defensa alguna

Desolación traía,

Dio celo en tus despojos

A su instinto rapaz ni a sus enojos;

Mas compelida al crimen y al pillaje

Por compatriota infame,<sup>897</sup> aliado suyo,

Como empresa segura, hoy con orgullo

Clava en ti ya sus avarientos ojos.

¡Oh Chascomús, incauto y sin ventura!

Si te hallabas inerme en la llanura,

Armas debiste hacer de los ladrillos,

De los árboles, piedras y cuchillos,

De los endeables brazos

De tus hembras y niños y *varones*

Y caer combatiendo hecho pedazos

Entre escombros y llanto y maldiciones,

Antes que consentir que la lujuria

Del hijo de la Pampa <sup>898</sup> se cebase <sup>899</sup>

En el honesto ijar de tus esposas

O el pudor de tus vírgenes manchase;

Antes que su cuchillo y fiera lanza

... <sup>900</sup> Como mansos corderos degollase

A tus ricos y honrados moradores! <sup>901</sup>

El poema intitulado *Avellaneda* <sup>902</sup> es posterior algunos <sup>903</sup> años al que acabamos de examinar ligeramente; por el asunto y el orden cronológico de sus composiciones se coloca (f. 104r) inmediatamente después de él. Es más amplio y meditado, escrito sin mayor preocupación literaria que el de la Insurrección. En la obra de Echeverría tiene una fisonomía distinta de todos los demás, aunque pueda decirse que resume las fases características de aquellos. Pinta, completando así *La cautiva*, el otro aspecto de la naturaleza

argentina: después del desierto, el bosque virgen. Como en la *Insurrección*, envuelve con respeto filial su Musa dolorida en los pliegues de la bandera patria, y maldice a sus verdugos. Lo mismo que en *La guitarra*, y sobre todo en *El ángel caído*, transforma a su héroe (de tan acentuada y nada soñadora fisonomía) en una especie de profeta humanitario complicado con postizos lineamiento de René y Obermann.

El mismo autor ha dicho: —en cuanto al carácter de Avellaneda, me he atenido a lo ideal. No poco me ha dañado, a este propósito,<sup>904</sup> la circunstancia de ser hombre de nuestro tiempo. No se puede *poetizar* sucesos ni caracteres contemporáneos, porque la poesía vive de la idealización. Avellaneda es una transformación de un tipo de hombre que figura en todos mis poemas, en varias edades de la vida y colocado en situaciones distintas.”—Hubiera podido decir que figura ese tipo en todos los poemas del siglo. Es el Don Juan sentimental y socialista que pretende, sin el trabajo asiduo y prolongado, conquistar la admiración de sus contemporáneos, aunque afecte de despreciarlos profundamente, y que confunde sus neuropáticos accesos de misantropía con el despleamiento fecundo de la fuerza.

Tal es el tipo *ideal* de que habla Echeverría; y por supuesto que Avellaneda no hubiera reconocido su enérgica personalidad bajo ese disfraz romántico. De ahí proviene lo que llama el autor la imposibilidad de *poetizar*, como si la poesía fuera tan solo extravagancia y mentira<sup>905</sup> (5).

(f. 105r) No sé si Avellaneda tenía las proporciones heroicas de la epopeya, pero no solo la epopeya es poesía. No hay *héroes* en la *Evangelina* de Longfellow, ni en cien otros poemas. El oscuro sacrificio de un marinero llena todo el *Enoch Arden* de Tennyson.<sup>906</sup>

*Poetizar* es fabricar poesía, como lo indica la formación de esa malhadada palabra<sup>907</sup>. A los *poetizadores* ha definido Platón (*El sofista*<sup>908</sup>) al hablar del artista que no toma sino el fantasma de la realidad “para hacer ilusión a los niños y a los ignorantes”. —La poesía no es el disfraz de las cosas, sino su condensación en los

rasgos característicos. Toda la teoría del arte está resumida para Echeverría y otros muchos en ese *poetizar*. No conocen nada de Tucumán, y como el autor de *Facundo*, se pone a poetizarlo. Nada más célebre en toda la obra de Sarmiento que ese capítulo en que habla de las “gracias griegas” a propósito de los bosques vírgenes de Tucumán. El contra sentido es completo. No obstante, no está cerca de concluir la boga de esos harapos clásicos: se repiten y se glosan. La Arcadia Argentina ha entrado definitivamente en el ropero de los lugares comunes americanos. —¡Cuán distintamente comprendía la misión de la poesía el noble bardo inglés, que nunca pintó sino lo que había contemplado; que *copiaba* en prosa el paisaje mientras le tenía a la vista! A propósito de un detalle que había parecido extraño, escribía a <sup>909</sup> Murray: “En cuanto a la verdad de mis descripciones, combatiría hasta la muerte”<sup>910</sup> (6). Este defecto radical de casi toda la poesía americana ha sido caracterizado — precisamente con motivos de la belleza *real* de *La cautiva*— por los eminentes escritores chilenos, señores Amunátegui: quiero transcribir esos renglones que merecen ser meditados por nuestros jóvenes fantasistas. Bueno es que la cuña sea del mismo palo:

(f. 106r)

“Estos últimos, por no apartar la vista de las obras de Byron, V.<sup>911</sup> Hugo, Lamartine, Musset, Espronceda, Zorilla, no la fijan nunca en la grande y primorosa obra de Dios que despliega delante de ellos sus maravillas y magnificencias. Esa distracción inexcusable les arrebató quizá su gloria. Es extremadamente limitado el número de las poesías modernas americanas en que parecen pintadas las bellezas características de una tierra cuyos hermosos accidentes, según un dicho de Colón, no bastarían mil lenguas a referir, ni mil manos a escribir.....<sup>912</sup> Nuestros vates se esmeran en inventar paisajes de fantasía, con colores vagos e indecisos que, sean cuales fueren sus esfuerzos, son ofuscados por el brillo de los paisajes reales que nos rodean; particularmente falta [a]<sup>913</sup> las descripciones de los poetas un requisito esencialísimo en las obras de arte, lo que se llama la verdad”<sup>914</sup>.

Hace un siglo, los pintores también poetizaban: ponían náyades y hamadríadas<sup>915</sup> en medio de paisajes adornados con rotas columnas y frontispicios, y que no pertenecían a zona alguna conocida. Nada menos poético que esas glaciales alegorías. Hoy nuestros grandes artistas copian —como copia el genio— una *Senda en los trigos* (François<sup>916</sup>) o un *Pescador de ranas* (Corot); y esa realidad encierra la más penetrante y encantadora poesía. *Ut pictura poesis*.

La descripción de Tucumán que abre<sup>917</sup> el poema de Avellaneda, es quizá la página más conocida de Echeverría. La citan todos los críticos, y la insertan religiosamente los trozos selectos y parnasos<sup>918</sup>. Seguiremos el ejemplo, aunque la<sup>919</sup> popularidad no sea siempre una sanción decisiva, —y la *donna é mobile* del Rigoletto sea mucho más popular que su admirable cuarteto:

¿Conocéis esa tierra bendecida

Por la fecunda mano del Creador,

De cuyo virgen seno sin medida

(f. 107r) Fluye como el aroma de la flor

La balsámica esencia de la vida,

Y se palpa su espíritu y su aliento

En la tierra, en la atmósfera, en el viento,

En el cielo, en la luz, en la hermosura

De su varia y magnífica natura?

Tierra de los naranjos y las flores,

De las selvas y pájaros cantores

Que el inca<sup>920</sup> poseyera, hermosa joya

De su corona regia, donde crece

El camote y la rica chirimoya,  
Y el *naranjero* sin cesar florece  
Entre bosques de mirtos y de aromas,  
Brindando al gusto sus dorados pomos.

Donde el *sacro laurel, ambicionado*

*Galardón del poeta y del soldado,*<sup>921</sup>

*Al rayo desafía entre la nube*

A par del cedro que gallardo sube,

Y el pacará<sup>922</sup>, que al viajador asombra,

Cien jinetes cobija con su sombra.

Donde el zorzal y *ruiseñor*<sup>923</sup>, artistas

*De ingenua inspiración sin hondas vistas,*

En las serenas tardes de verano,

Cuando reina sin par melancolía

En la natura, el premio soberano

Se disputan del canto y la armonía...

Mezcla luego con el recuerdo de Byron, el del nutritivo Barco  
Centenera<sup>924</sup> (7) —*utile dulci*<sup>925</sup> :

Tierra de promisión y de renombre,<sup>926</sup>

Engendra en sus entrañas virginales

*Cuanto apetece y necesite el hombre*

*Para vivir feliz:*<sup>927</sup> en animales,



En frutas y productos tropicales, etc.<sup>928</sup>

Cuán<sup>929</sup> bella entonces es! Al<sup>930</sup> pensamiento

Cuánto inspira de luz y arrobamiento!<sup>931</sup>

(f. 108r) Cuán<sup>932</sup> bella entonces es! Cuánto<sup>933</sup> de calma

De aspiración sublime infunde al alma! etc.<sup>934</sup>

Pero [en] la carta a D<sup>n</sup> Juan M. Gutiérrez<sup>935</sup>, el poeta decía ingenuamente: “No sé si habré acertado en la pintura de Tucumán”. Me parece que oigo a un pintor que ha sacado un retrato sin más datos que la filiación de un pasaporte, diciendo con confianza: *creo que saldrá parecido!*

Los versos fluyen como todos los buenos versos de Echeverría; es una descripción vaga y aplicable a todos los países de naranjos; pero faltan los rasgos característicos y en cambio hay muchas reminiscencias *librescas* que nada tenían que hacer aquí: sabido es que el movimiento está tomado del principio de *La novia de Abaydos*; pero qué significa ese laurel clásico? Todo el mundo emplea aquí su madera, pero nadie piensa en tejer corona con su follaje que no le harían maldita la gracia a un soldado o a un poeta, si le hubiera; tampoco tiene curso la antigua superstición referente al rayo que respetaba la copa del laurel; y tantos otros rasgos falsos o pueriles: ese camote que poco se busca y esa chirimoya que poco se encuentra; ese *naranjero* de *Las mil y una noches*<sup>936</sup> que *sin cesar florece*; el ruiñeñor y el zorzal, artistas sin *hondas vistas*, aunque de *ingenua inspiración*, y que viviendo vecinos se pasan las horas largas disputándose el premio de armonía y composición: todas esas insipideces coronadas por las *cosas de comer*, como ha dicho Centenera, y los tucumanos “avenidos con su ignorancia” constituyen a mi modo de ver, y a pesar de ser tan diferente la opinión general, el desconocimiento más completo de lo que debe ser la esencia y misión de la poesía. Es el gran defecto de Echeverría y su escuela. La ausencia de verdad y

sinceridad en el talento. Compréndese que se imagine lo que solo existe en la imaginación: Hugo ha pintado a su modo el Paraíso Terrenal, porque ningún viajero le desmentirá. Pero Tucumán!

(f. 109r) Este pedazo de tierra argentina ha suministrado más lugares comunes a los escritores de imaginación, que la misma Arcadia. Antes la describían sin haberla pisado; ahora la pintan los que creen verla en su paseo de cuatro días. Los turistas que siembran<sup>937</sup> tapones de Champagne en la Quebrada de Lules<sup>938</sup>, piensan haber gozado la naturaleza tucumana!

Ignoran que la casta y huraña beldad, no se da sino a quien la ama profundamente, y rechaza las caricias del viajero de placer. Ella tiene sus horas propicias que tan solo el amante de todos los días podrá sorprender. Ostenta<sup>939</sup> gracia diferente según el vestido que ponga y que cambia con la estación. Pero sus huéspedes de una hora no conocen sino su traje más humilde y su sonrisa más banal. —No saben la fiesta de un alba de verano en las quebradas de la Montaña, cuando uno recorre, al paso lento del caballo, esas sendas de eterna juventud: el canto tumultuoso de las aves, el grito fresco de la carrasca, las tres notas de *armónica*<sup>940</sup> del pepitero, los chillidos agudos de los loros, ruidos<sup>941</sup> discordantes con que la naturaleza forma una armonía, y en cuyos intervalos de silencio se escucha, como el *solo* de un concierto, la larga y aterciopelada melodía del zorzal; la divina frescura de los follajes húmedos, la irisada transparencia del rocío en el borde de las flores entreabiertas; el desprendimiento inmenso de alegría en que se mezclan cantos, matices y fragancias y confunden nuestros sentidos embriagados, haciendo dudar de si son los lirios y las flores del aire los que bullen en la espesura, o los pájaros-moscas<sup>942</sup>, flores viviente, las que embalsaman el aire. No<sup>943</sup> saben la gracia de las orquídeas y flexibles lianas entre las ramas robustas de los cedros; la copa sombría del tipa que llora eternamente; el diáfano tul de la sierra vecina<sup>944</sup> que el sol descubre lentamente, descubriendo su manto de color verde oscuro manchado de morado por los cebiles aún sin hojas, y con las

placas rosadas de los lapachos en flor. La selva ralea a medida que la mirada se remonta hasta las (f. 110r) pendientes amarillas de la cima, campos de pastoreo sin otra vegetación. En los repliegues y comisuras de las quebradas, el mar vegetal ha lanzado en un supremo esfuerzo una oleada de follaje hasta la cumbre. El Nevado no aparece por su misma aproximación; mas luego <sup>945</sup> se llega a una <sup>946</sup> amplia escotadura: se despliega <sup>947</sup> la faja azuleja de las Piedras-Negras <sup>948</sup>, y más adentro, el pico rosado del Aconquija con sus chapas de nieve que centellean como un collar de perlas en un seno virgen. Tampoco saben el deleite <sup>949</sup> del descanso a la sombra de un tarco o laurel, en el gran silencio de la siesta; acompañado <sup>950</sup>, más que perturbado, por el murmullo del arroyo que choca contra las rocas de su corriente. En esa tregua a la gran <sup>951</sup> actividad de la vida tropical, el oído percibe distintamente <sup>952</sup> los mil pequeños crujidos de espesura, parecidos <sup>953</sup> a la lanzadera invisible de la naturaleza que prosigue sin reposo su tejido sin fin; la vaga <sup>954</sup> mirada sigue el vuelo de un cóndor que describe círculos lentos <sup>955</sup> en las alturas; o se absorbe en una flecha de oro que atraviesa la bóveda oscura, un ancho rayo de sol que desciende tamizado y como pulverizado por el follaje, y en cuyo interior pululan los átomos brillantes <sup>956</sup> como en una vía láctea de infinita pequeñez; la vista languidece, la reflexión se aleja, el aleteo de los dulces ensueños se confunde con el zumbido de los insectos; y el ser humano, mecido en el seno de la vieja nodriza, se duerme en la <sup>957</sup> vaga recordación de esos días antiguos de vegetativo vivir, en que la Tierra no había destetado todavía a la infantil y robusta humanidad...

Este es un solo aspecto; tiene otros cien la naturaleza tucumana: no es asunto mío, mero testigo ocular, sino de un poeta el hacerlos resurgir en la mente y darles color en el papel. Con tales recuerdos y muchos otros, es que un poeta hace su poesía, y no con

reminiscencias literarias. La abeja no hace su miel con flores artificiales, ni aun con flores vivas ayer, pero secadas hoy entre las hojas de un herbario.

(f. 111r) Prevemos ya que la pintura de los hombres y sus acciones en el drama sangriento que se abre, adolecerá de los mismos defectos que acabamos de señalar. Introduce a su héroe, paseándose de noche en el *Campo de la Ciudadela*, como si alguien pudiera ir entonces a enredarse en ese malezal! Le hace pronunciar monólogos interminable, siendo así que si Avellaneda en esos meses de objetividad y suprema inquietud hubiera sido capaz de dejar su casa para entregarse de noche y en ese <sup>958</sup> punto a meditaciones sentimentales sobre Dios, el infinito, el destino del hombre y la inmortalidad del alma, —el jefe de una provincia y caudillo de una causa que se iba a fallar en el campo de batalla, no merecería la <sup>959</sup> gloria inmarcesible, ni habría conservado una hora su prestigio ante los rudos batalladores Lavalle y Lamadrid, ni ante el pueblo que le confió su destino. Toda esa retórica es una quimera; no es el homenaje viril que un héroe y un mártir tenía derecho de esperar. Hay algo de bizantino en esa persecución de la metafísica hueca del romanticismo a todo trance en horas en que la patria arde por sus cuatro ángulos:

En vano nuestra mente enardecida

Quiere sondar las leyes de la vida,

Los misterios del mundo y del creador <sup>960</sup>,

Y engolfada en oscuro laberinto,

Sin ver nada cual es, claro y distinto, <sup>961</sup>

Rastrear en su locura

Despechada procura

De la verdad suprema un resplandor... <sup>962</sup>

¿Qué es el hombre? ¿Dó va?Cuál su destino?

¿Dónde está el Hacedor de tantos mundos?

¿Quién es el suyo? ¿De qué ser provino?

¿De qué senos fecundos<sup>963</sup>

Brota el raudal de vida que alimenta

La vida universal y la hermosura

Siempre viva, eternal de la natura?

¿Por qué la muerte unida

(f. 112r) Nace siempre a la vida?<sup>964</sup>

¿Por qué el mal y el dolor?

¿Por qué etc. etc.?<sup>965 966</sup>

Y estos racionios insípidos en tal momento, corren interminable desapiadadamente como el chorro tibio del alambique<sup>967</sup> durante *doscientos cincuenta y dos* versos! —El monólogo más tremendo de Calderón —creo que es el del protagonista en el *Purgatorio de San Patricio*— tiene trescientos; pero está en humilde romance, que es la materia poética más digestible, y además se trataba de un purgatorio. No obstante cuando ya nada queda de la tercera centena, Ludovico retrocede espantado, y exclama: ¡San Patricio!

Y al fin, para que en pinturas

No se vaya todo el tiempo....

Echeverría nos muestra al fin a su héroe “abrumado de cansancio<sup>968</sup> —ya lo creo!— reclinándose sobre la grama al pie de un *humilde* monumento, emblema de un *grandioso* pensamiento”<sup>969</sup>, mientras que está

El astro de Endimión claro y sereno<sup>970</sup>

Suspendido de Dios en el palacio.....

El joven se ha dormido al run-run de sus propios versos; tiene una visión, la Patria<sup>971</sup> le habla en sueño:

Y despertando el joven de repente<sup>972</sup>

Como armado de fuerza omnipotente

Sintió su corazón...<sup>973</sup> y a su caballo

Clavando las espuelas<sup>974</sup>

Desapareció cual rayo...<sup>975</sup>

Habrá unas seis cuadras de la Pirámide<sup>976</sup> de Mayo a la casa de Avellaneda.

(f. 113r) Muchos de los versos que componen esta primera parte son buenos, y los hay excelentes. En ello no está la cuestión; sino en la oportunidad de disfrazar de héroe byroniano al que fue alma y nervio<sup>977</sup> de la última y más seria tentativa de resistencia opuesta en el interior a Rosas y sus tenientes. Si se viene a recitar un epitalamio sobre un sepulcro, nadie pensará en su mérito literario, sino en lo desacertado de la acción. De esta naturaleza es toda la retórica que gasta aquí Echeverría. De meditaciones filosóficas no se trataba por cierto, cuando en abril de 1840, y a instigación de Avellaneda, el gobernador Piedrabuena, los generales Acha y Lamadrid arrostraban la responsabilidad<sup>978</sup> del Pronunciamiento contra Rosas, que debía arrastrar en el mismo movimiento a las provincias del Norte y del Oeste, y atraer en su círculo de acción a los ejércitos de Oribe. Hemos escrito en otra obra:<sup>979</sup> (8) “Los meses que trascurrieron después de Pronunciamiento<sup>980</sup>, fueron de febril actividad militar y negociaciones interprovinciales. La Madrid, los<sup>981</sup> <sup>982</sup> jefes que le

rodeaban, Acha, French, Álvarez y otros<sup>983</sup>, se ocuparon en armar, organizar e instruir las milicias de la Provincia. El 27 de julio de 1840, fue nombrado ministro general de gobierno D<sup>n</sup> Marco Avellaneda<sup>984</sup>: tenía 25 años y debía morir a los 26. El destino le dio un año de vida pública para hacerse inmortal, y Avellaneda<sup>985</sup> cumplió su pacto secreto con la Gloria<sup>986</sup>, trazando con su sangre en la Historia Argentina<sup>987</sup> una huella que<sup>988</sup> el tiempo no borrará<sup>989</sup>. —Tal es el Avellaneda<sup>990</sup> de la historia. En cuanto al Beltenebros<sup>991</sup> político y nebuloso que se nos muestra en el poema, hubiera podido ser una víctima inofensiva de Oribe; pero nunca el combatiente de Famaillá, el alma de la Coalición del Norte —que desgraciadamente no tuvo una<sup>992</sup> cabeza militar.

El acento de Echeverría se torna más varonil, y sus palabras se ajustan mejor a la realidad, cuando describe los preparativos de la resistencia:

(f. 114r) Y el pueblo tucumano estremecido

El eco grande y redentor ha oído<sup>993</sup>

¿No<sup>994</sup> lo veis como en *Mayo*

Arder todo en espíritu guerrero,

Y calentar al *rayo*

De la fragua al acero,

Y preparar bidones

Y lanzas y fusiles y cañones?...<sup>995</sup>

Un tirano monstruoso

Sobre montón de cráneos de patriotas,<sup>996</sup>

El bárbaro pendón...

.....levanta; el pendón mismo <sup>997</sup>

Que ante el fulgente *rayo*

De los soles de Mayo

*El polvo agonizando allí mordiera...* <sup>998</sup>

Desde Córdoba a Salta y Famatina

Arde todo el país; do quier el hierro,

Que al castigo de vándalos destina,

Libre se afila al pedernal del cerro

Como en tiempos de Mayo; do quier zumba

El plomo del fusil, y gigantesco

El grito *Patria y Libertad* <sup>999</sup> retumba <sup>1000</sup>

Por los floridos valles y montañas

Que vieron de sus hijos las hazañas.

De una joven cabeza

Por el genio inspirada de la patria,

Preñada de terrífica grandeza,

Brota la chispa de voraz incendio

Que raudales de sangre generosa

Solo apagar podrán... <sup>1001</sup> sangre de hermanos! <sup>1002</sup>

La relación de los acontecimientos que tendrán su desenlace en la fatal jornada de Famaillá —esa combinación de la oda con la crónica — tiene el defecto <sup>1003</sup> de no ser bastante exacta para nosotros, pareciendo sobrado minuciosa para los extraños. Sentimos <sup>1004</sup> el



inconveniente al leer la relación poética y enumeración de campos de ba-(f. 115r)talla muy familiares en el Perú o en el Ecuador, aunque se trate del héroe ilustre

que en Cucuta domó, y en San Mateo,  
y en el Araure la soberbia hispana;  
a quien los campos que el Arauca riega  
nombre darán<sup>1005</sup>, que para siempre dura<sup>1006</sup>,  
y los que el Cauca, y los que el anco<sup>1007</sup> Apure;  
que en Gámeza triunfó, y en Carabobo,  
y en Boyacá, donde un imperio entero  
fue arrebatado al despotismo ibero...<sup>1008 1009</sup> (9)

No quiera Dios que a ninguna de mis lectoras no sea familiar esa nomenclatura; pero si no supiéramos tan bien la Historia Americana ¿no podría suceder que Boyacá y el mismo Carabobo no sonaran en nuestro oído como Farsalia o Salamina? Y sin embargo los versos de Bello no se<sup>1010</sup> refieren a pequeños combates de guerra civil, sino a verdaderas batallas que marcan las etapas de la Independencia<sup>1011</sup>.

Echeverría sabe caracterizar a veces en un solo verso, a la manera de Homero, a los jefes de la desgraciada cruzada libertadora, o a sus enemigos. Tiene comparaciones rejuvenecidas por los detalles felices; así dirá de Oribe:

A manera del tigre ya cebado  
Cuando otea durmiendo a un desdichado,  
Y con ojo voraz y enrojecido,  
*Suelta la lengua, el lomo recogido*  
Se acerca...

El último verso es admirable.

Pero otras veces es excesivo el sentimiento de amargura. Lavalle no era ciertamente un gran estratégico, ni (f. 116r) mediano. Era si se quiere, como su cuasi homónimo Lasalle, un incomparable jefe de caballería ligera: fue desgraciado casi siempre que mandó en jefe; pero encuentro, lo repito, excesiva la repetición de estas notas casi deshonrosas:

Lavalle, el precursor de las derrotas...<sup>1012</sup>

Lavalle, el veterano sin cabeza... etc.

Al cabo podría contestarse que el vencido del Quebracho Herrado y de Famaillá no lo fue en Riobamba e Ituzaingó, cuando con soldados peleaba contra soldados; cuando la cuestión de los *pastos* y de la *carneada* no decidía<sup>1013</sup> la victoria, y tenía a<sup>1014</sup> su frente, en vez de gauchos sanguinarios y astutos, a veteranos aguerridos que cargaban el sable de combate y no el cuchillo de degüello.

Sucede también que estos perfiles rápidos de algunos jefes, toman un giro pueril:

Acha, el joven terrible cual su nombre...

Con este sistema de retruécanos se llega muy pronto a la caricatura: con igual derecho podríamos decir: Pedernera, *más duro que su nombre*; Avellaneda, *aunque fue pequeño cual*<sup>1015</sup> *su apellido*, etc. Es el estilo de la jácara introducido en la epopeya<sup>1016</sup>.

El escollo de Echeverría es el mal gusto. Como a los poetas franceses anteriores a Boileau, como a los poetas españoles del siglo XVII, le ha faltado la crítica sin apelación de un gran tribunal literario. Hoy un hombre de letras que vive en las capitales, lee a veinte personas letradas su reciente lucubración antes de publicarla: además<sup>1017</sup> de su propia educación literaria, tiene como coadyuvante<sup>1018</sup> y correctivo la opinión de esas personas de gusto afinado por el hábito de la crítica y el roce de los salones. Echeverría sería hoy un verdadero escritor: sus cinco años de (f. 117r) educación

europaea, y el estado más adelantado del criterio literario en su país aminorarían sus defectos robusteciendo sus cualidades. Ellas son reales: olvidar que se trata de describir una región muy especial y características; suponer que se trata de un tema abstracto; la *Montaña*, y no podréis dejar de aplaudir la facilidad y <sup>1019</sup> elegancia de los siguientes versos:

Amanece; la cumbre

De la nevada sierra, <sup>1020</sup>

Asoma a la vislumbre

De una aurora de mayo <sup>1021</sup> ,

Y al través de los diáfanos vapores

Que la atmósfera empañan, <sup>1022</sup>

Reproduce del prisma los colores.

Como aéreo palacio

De nieve y de topacio,

El frío colosal del cano monte,

Cortado y suspendido <sup>1023</sup>

A veces se dibuja al <sup>1024</sup> horizonte;

Otras veces circuido

De diadema flotante <sup>1025</sup>

Diverso aspecto toma,

Remedando a un gigante

De blanquizca melena

Que la cabeza asoma

Entre la nube, y con asombro mira

La sanguinosa, terrenal arena.<sup>1026</sup>

Se acentúa en lo que sigue el tema clásico y vacío: *Una mañana en el campo*, a lo Pope o Delille. No obstante la amplitud de la frase poética y la naturalidad de la expresión, dejan muy atrás, a mi parecer, la tan celebrada silva de Bello: *A la agricultura de la zona tórrida*<sup>1027</sup>. Los críticos chilenos que antes cité celebran esa pieza como un modelo de verdad. Sin duda están mencionadas allí todas las producciones tropicales: pero una (f. 118r) nomenclatura no reemplaza una emoción poética. Porque no haya poesía sin verdad, no toda la verdad es poesía:

Tú vistes de jazmines

El arbusto sabeo,

Y el perfume le das que en los festines

La fiebre insana templará a Lio.

Para tus hijos la prócera palma

Su vario feudo cría,

Y el ananás sazona su ambrosía:

Su blanco pan la yuca,

Sus rubias pomas la patata educa

Y el algodón... y el banano... y la parcha... y maíz... etc.<sup>1028 1029</sup>

Todo ello por supuesto exornado con notas latinas y científicas: tenemos un tratado botánico en lugar de un poema<sup>1030</sup> (10). Antes que eso vuelvan cien veces las torpezas, incorrecciones y exuberancias de un Echeverría. Nos quejábamos<sup>1031</sup> por las lianas enmarañadas del

monte, y se nos trae en cambio delante de los árboles peinados y afeitados de un jardín botánico, con inscripciones latinas en cada tallo: que se nos vuelva al monte!

En este poema heteróclito, mezcla de vulgaridades, bellezas y extravagancias, me parece que la quimera, habitual inquilina del cerebro de Echeverría, nunca ha retozado más a sus anchas que en la escena de Tafí. —Tafí es un valle que pertenecía casi entero al padre político de Avellaneda, y es aun propiedad de sus descendientes; situado a unas veinte leguas de la ciudad, no se llega a él sino por sendas escabrosas de quebradas y serranías, donde tan solo la montura criada en la misma región tiene el pie bastante firme para pasar. Finge el poeta que la familia de Avellaneda está veraneando en Tafí, “en la explanada de campestre morada”<sup>1032</sup>, en una *aurora de mayo*<sup>1033</sup> (siempre mayo!) durante el crudo<sup>1034</sup> invierno de la serranía. Es la hora de la separación; Avellaneda (f. 119r) vuelve a la ciudad que parece había dejado en tales días para gozar con su familia las nieves y heladas de la montaña:

En la entrada hay un *coche y postillones*

Y ensillados bridones<sup>1035</sup>

Y escolta de soldados

A marchar preparados...<sup>1036</sup>

Es inútil decir que si alguien hallara en Tafí un vehículo de cualquier clase, no vacilaría un instante en afirmar que era un aerolito. —En una sala de aquella mansión, se están paseando un anciano y un joven

Y en un sofá sentada

Una mujer de pelo renegrado,

Cuya siniestra mano

Con pañuelo de Holan<sup>1037</sup> su seno encubre...<sup>1038</sup>

El joven y el anciano hablan, en tanto <sup>1039</sup>

De patria y libertad con ardor santo... <sup>1040</sup>

El momento está con efecto muy bien elegido para esa revista filosófica de la historia en forma de diálogo de Plutarco, más enfático, más hueco, más falso que todos *Los incas* de Marmontel. En cierto momento el joven ha exclamado, después de pintar largamente el despotismo corruptor:

La sociedad se muere

Roída por carcoma

De lepra corrupción y tiranía... <sup>1041</sup>

Y entonces el anciano, enderezándose con solemnidad le fulmina esta réplica:

Y te olvidas de Atenas y de Roma?

(f. 120r) Y el joven que no pedía otra cosa, dispara <sup>1042</sup> un segundo disenso sobre la grandeza y decadencia del Imperio Romano, concluyendo con una profesión de fe espiritualista que pone el dedo en la llaga, demostrando que los excesos del gauchaje, los crímenes de Facundo Quiroga y López “Mascarilla” <sup>1043</sup> son fruto de las corruptoras doctrinas de Condillac y Tracy. Por lo demás, ese *credo* <sup>1044</sup> desarrollado ante los postillones y ensillados bridones, no encierra una idea que un predicador de aldea no hay desleído veinte veces en el desempeño de su profesión. Las ideas falsas se expresan a veces en versos falsos <sup>1045</sup> (11).

La escena de despedida es detestable... Aunque para mí nunca han existido esos personajes de pura invención, ni el teatro imaginario en que se los hace gesticular, no puedo olvidar que el público se ha acostumbrado a considerarlos como retratos de personas dignas de

todo respeto, y por eso me abstengo de citas... Se han despedido; el *Joven* queda solo: nueva invocación al <sup>1046</sup> Aconquija (que no es visible desde Tafí), y cae el telón.

<sup>1047</sup>La descripción de la batalla de Famaillá es la que el lector podía esperar: una brillante amplificación retórica sin asomo de verdad. Termina el segundo canto <sup>1048</sup> con una imprecación a Oribe, a propósito de la historia o fábula de

Las orejas en sal del traidor Borda.

Ese mal gusto en todo se manifiesta: porque Oribe padecía de una enfermedad orgánica —casi la misma de Echeverría— la atribuye a la sangre que ha derramado; le pinta como una osamenta de *fuina* y agrega que

De su honda pupila el *estrabismo*

Revelaba el desorden de su mente.

(f. 121r) No sé si Oribe era bizco; pero en todo caso nada podría deducirse de ello aun en la más fantástica fisiognomía <sup>1049</sup>; pero parece que el poeta, por su ortografía de la palabra, ha creído que *estrabismo* derivaba de *extravío* <sup>1050</sup>. —También prolonga excesivamente la agonía de Avellaneda; y exagera el canibalismo de sus verdugos: esa repugnante *Refalosa* no fue cantada ante la noble víctima. En fin trata los detalles materiales con una desenvoltura inaudita: parece ignorar que la cordillera corre al Oeste de la República, que de Tucumán a Metán no se la puede perder de vista, y que en todo caso el sol naciente no puede superar “las cumbres de los cerros occidentales” <sup>1051</sup>. No se ha tomado siquiera el trabajo de preguntar cuántos eran los hijos de Avellaneda...

En suma esta crónica <sup>1052</sup> mechada con trozos líricos <sup>1053</sup> es un género falso que la indolencia y manías literarias del autor hicieron más falso aún: hay abuso de la invectiva y el insulto, lo mismo que del

hosanna glorificador. La realidad fue mezclada de mal y bien. No todos los federales eran traidores y bandidos feroces; ni tampoco eran candidatos para la canonización los *mayos* de Lavalle.

Con todo, el talento de Echeverría no le dice nunca un adiós irrevocable: el cuadro terrífico del sueño de Oribe —con sus reminiscencias de Hugolino y todo— conserva un carácter potente y grandioso. En medio a [*sic*] las declamaciones<sup>1054</sup> filosóficas que atribuye a su héroe, se escapan gritos dolorosos que nos enseñan al alma humana en su desnudez, mostrándonos que las más grandes sienten quizá en la hora suprema que, al cabo, el único bien es la vida, que fuera de ella todo es vanidad, y que Dios no ha pedido a nadie la muerte voluntaria y el martirio:

¡Morir en los albores de la vida!

Cuando está el alma de ambición henchida,

Cuando en triunfo se huelgan los tiranos,

Cuando la hermosa patria de sus sueños

(f. 122r) Agonizante gime entre sus manos!

¡Morir<sup>1055</sup> sin poder antes,<sup>1056</sup> (12)

Manifestando alientos varoniles

Pisotear en el fango a esos reptiles

Que el egoísmo rudo hizo gigantes!

¡Al acercarse al suelo

Que a su esposa querida

Y a sus hijos hospeda,

Caer por un injusto fallo de un destino

Misterioso para él, entre las garras



De inexorable y bárbaro asesino!... <sup>1057 1058</sup>

Aquí abandonaremos por un tiempo al poeta: nos llama el publicista y reformador político.

---

867 [Eliminamos los puntos tras el número del capítulo y el título.]

868 ~~luchar~~ *competir* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

869 |[-]ªs

870 ~~eauterizado~~ purificado

871 M[-] su hermana

872 [Antes de “elogio”, hay una marca en forma de cruz, que parece a su vez tachada.]

873 media tinte [Entendemos que se trata de un error; lo enmendamos.]

874 (1) Poesías de Bello. El Cóndor y el Poeta. [Ms.: Poesías de Bello. El Cóndor y el Poeta]

875 [El título es “Al cóndor de Chile”.]

876 ~~siguientes~~ correctas

877 fiesta; [Coma tachada.]

878 [Se omiten tres estrofas.]

879 [Las bastardillas en “diez y ocho de Septiembre” pertenecen al original en los dos casos.]

880 (2) Pasole a D. Andrés Bello lo que Boileau, que escribió un prefacio excelente sobre la oda, haciéndole seguir de su lamentable *Toma de Namur* [Ms.: *Toma de Namur*]: oda eternamente deplorable que señala en el termómetro poético el punto correspondiente a la congelación del mercurio.

881 [Agregamos la coma.]

882 (3) Proclama de Bonaparte, antes de la batalla.

883 Las

884 Rosas; [Coma tachada.]

885 ~~del~~ Berón

886 [Agregamos las rayas.]

887 OC allí me llegaban

888 [-] inexactitudes

889 relación jadeante *apasionada relación* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

890 OC: llano,

891 OC: alarido,

892 OC: bramando.

893 (4) V. Hugo — *Las orientales*. [Ms.: *Las orientales*]

894 [Hacia el margen izquierdo, se comienza a trazar, y se tacha, la letra hache con la que comienza el verso.]

895 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]

896 OC: nunca

897 OC: infame

898 OC: pampa

899 Del[-] hijo de la Pampa se cebase

900 [Se omiten dos versos.]

901 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]

902 Avellaneda

903 a algunos

904 OC: dañado a este propósito

905 (5) "Poetry, when it is really such is truth" — loc. cit. [La cita pertenece a John Stuart Mill, en "Thoughts on Poetry and its Varieties". Agregamos el punto luego de "cit".]

906 Tennyson. Peet

907 [—] palabra

908 El Sofista

909 [-] a

910 (6) But for my costume, and my correctness on those [Ms.: [-] *on*; [—] *those*] points, I will combat lustily. — *The Bride* [Ms.  $\text{b}^{\text{B}}$ ride] of Abydos.

911 OC: Víctor

912 [Se omita un fragmento.]

913 [Reponemos la preposición, existente en las OC.]

914 [En el Ms. figuran comillas de apertura al inicio de todos los renglones en los que se inserta la cita.]

915 [-]<sup>h</sup>amadriadas

916 [Más que “François”, se lee “Français”. Sin embargo, creemos que se refiere a Jean-François Millet. La obra podría ser “Path through the Wheat” (ahora en el Museum of Fine Arts de Boston).]

917 [-] abre [Trazo apenas comenzado y tachado.]

918 Trozos selectos y Parnasos

919 para [-] la

920 OC: Inca

921 OC. Poeta y del Soldado,

922 OC: *pacará*

923 OC: Zorzal y Ruiseñor

924 (7) “La tucumana tierra abastecida [Ms.: bastecida]  
De cosas de comer...” [Nota al pie con letra de Groussac.]

925 *utile dulci* [Subrayado con tinta negra.]

926 OC: renombre

927 OC: feliz; —

928 [Se omiten los versos restantes de la estrofa. Debería insertarse un espacio en blanco.]

929 OC: ¡Cuán

930 OC: al

931 [Se omiten los versos restantes de la estrofa. Groussac no señala este hecho.]

932 OC: ¡Cuán

933 OC: cuánto

934 Cuán bella entonces es! Cuánto de calma  
Cuánto de calma

De aspiración sublime infunde al alma! etc.

935 D<sup>n</sup>. M. Gutiérrez D<sup>n</sup> Juan M. Gutiérrez

936 las Mil y una Noches

937 siem[—]<sup>bran</sup>

- 938 q Quebrada de Lules
- 939 Tiene [-] Ostenta [Con tinta negra.]
- 940 haf armónica
- 941 notas ruidos
- 942 [————], eolibrif[-] pájaros-moscas
- 943 ambiente, aire. n No
- 944 tejana vecina [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]
- 945 per[-] fue mas luego
- 946 un [Enmendamos la lección.]
- 947 desplega[—][Tachado con tinta negra.]
- 948 p Piedras-Negras
- 949 delite [Enmendamos la lección.]
- 950 apenas acompañado
- 951 gran
- 952 apenas distintamente
- 953 indicando parecidos
- 954 lánguida vaga
- 955 lentos [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 956 brillantes; [Coma tachada.]
- 957 eon-el en [-]la
- 958 el [—] ese
- 959 [-]la
- 960 OC: Creador
- 961 OC: distinto
- 962 [Se omiten varios versos.]
- 963 profundos fecundos
- 964 [En las OC faltan todos los signos de interrogación de apertura de los versos anteriores.]
- 965 [Los dos últimos versos son adaptaciones de Groussac. Leemos en las OC: “¿Por qué

*el mal y el dolor continuamente / toda criatura hacen gemir, y eterno...”.*]

966 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]

967 *del alambique* [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

968 *cansancio*” [Comillas de cierre tachadas.]

969 OC: “Abrumado aquel joven, entre tanto / De cansancio y vigilia / Sobre la grama se reclina un tanto, / Al pie de aquel humilde monumento / Emblema de un grandioso pensamiento;”

970 OC: El astro de Endimión claro y sereno, [Se omite un verso entre los dos citados.]

971 *P*atria

972 OC: repente,

973 [Se omite un fragmento. “Y a su caballo” es parte de otro verso en las OC.]

974 Sintió su corazón... y a su caballo

~~y a su caballo~~

~~Y a su~~ Clavando las espuelas

975 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]

976 *P*irámide

977 *ner[-]*<sup>vi</sup>o

978 *responsbil* responsabilidad

979 (8) *Ensayo histórico sobre el Tucumán.* [Ms.: Ensayo histórico sobre el Tucumán.]

980 *MH: Pronunciamiento*

981 *y los*

982 *MH: La Madrid y los*

983 *y otros* [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

984 *MH: Ministro General de Gobierno, Don Marco Avellaneda*

985 *a*<sup>A</sup>vellaneda

986 *MH: gloria*

987 *MH: historia argentina,*

988 *que[-]*

989 [Agregamos el punto y seguido.]

990 a Avellaneda

991 caballero Beltenebros

992 una

993 OC: oído.

994 ¡ ¿No

995 [Se omiten varios versos.]

996 OC: patriotas

997 OC: El bárbaro pendón del egoísmo / sacrílego levanta; el pendón mismo

998 [Se omiten varias páginas.]

999 [Las bastardillas pertenecen a las OC.]

1000 retumba: [Punto tachado.]

1001 [Puntos suspensivos presentes en las OC.]

1002 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]

1003 inconveniente *defecto* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

1004 Se[——]ntimos

1005 dar[-]ñ

1006 [En las versiones que consultamos: “dure”..]

1007 [Debería decir: “ancho”.]

1008 [Aquí termina el verso con el cierre del signo de interrogación. Los dos versos iniciales no citados son los siguientes: “¿O al héroe ilustre, que de lauro tanto / su frente adorna, antes de tiempo cana, / que en Cúcuta...”.]

1009 (9) Poesías de Andrés Bello. [Ms.: Poesías de Andrés Bello]

1010 nos re se

1011 ¡Independencia

1012 [Puntos suspensivos presentes en las OC.]

1013 era la principal cuestión-estrategia decidía

1014 a [Con tinta negra.]

1015 aunque ~~di~~ fue *diminuto* pequeño pequeño como cual [Con tinta negra, también el subrayado en “aunque”.]

1016 el poema *la epopeya*

1017 además; [*Coma tachada.*]

1018 coadyuvante

1019 de y

1020 OC: Del nevado Aconquija

1021 OC: Mayo

1022 OC: empañan

1023 OC: suspendido,

1024 en al

1025 OC: flamante

1026 [*A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.*]

1027 [*El título sería: "Silva a la agricultura de la zona tórrida".*]

1028 [*El último verso es una adaptación de Groussac. En la versión consultada, los tres versos anteriores finalizan con punto y coma.*]

1029 [*A diferencia de la mayoría de las citas en Ms. estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.*]

1030 (10) Bello tradujo amorosamente *Los jardines* de Delille.

1031 quequejábamos

1032 OC: ... en la Explanada / De campestre morada,

1033 OC: aurora de Mayo

1034 ~~pleno~~ *crudo* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]

1035 OC: bridones,

1036 [*A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.*]

1037 Holan[-]

1038 [*Se omite una serie de versos.*]

1039 OC: tanto,

1040 [*A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.*]

1041 [*Puntos suspensivos presentes en las OC.*]

1042 ~~parte~~ nu dispara

1043 [Agregamos las comillas.]

1044 ese credo [Se tacha el subrayado de “ese”.]

1045 (11) V. g.: cuya vasta [Ms.:  $\text{h}^{\text{V}}$ asta.] síntesis su ignorancia...

La suerte de su país, y harto desnuda...

1046 [Hay una marca sobre la vocal; acaso se trate de una tilde tachada.]

1047 [Renglón en blanco en el Ms. entre el párrafo anterior y el que comienza.]

1048 Canto

1049 fisognomonía [Enmendamos la lección.]

1050 extraviado<sup>o</sup>

1051 [En las OC no aparece la palabra “occidental”: “...los fusiles / En pabellón relumbran / A los rayos del sol que ya supera / Las cumbres de los cerros y los bosques, / Y la rojiza y federal bandera / Sobre su asta de pie, como señora / con sus primeras luces se colora”.]

1052 esa crónica esta crónica

1053 odas líricas trozos líricos

1054 Med declamaciones

1055 OC: ¡Morir,

1056 (12) André Chénier. *Jambes*: [Ms. : Jambes]

Mourir sans vider mon carquois!

Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange

Ces bourreaux, barbouilleur de lois!..

[Nota al pie con letra de Groussac. En rigor, al pie de la página solo aparece el número (tachado) de la nota; esta se copia entera hacia la mitad del folio, dado que es el último del capítulo.]

1057 OC: asesino!—

1058 [A diferencia de las otras citas de las OC, estos versos aparecen centrados. Los alineamos como los restantes.]



## ESTEBAN ECHEVERRÍA<sup>1059 1060</sup>\* (1)

### *La Asociación de Mayo y el Dogma Socialista*

Entre los federales, mejor dicho, los amigos y parciales de Rosas,<sup>1061</sup> que habían tomado posesión del mando absoluto del país en 1835, y los unitarios que les dieron la victoria por su falta de disciplina y de espíritu práctico, la nueva generación fluctuaba, vacilante y desatentada, repugnándole instintivamente el reinado de la barbarie que se inauguraba, y no pudiendo aún hacer suyos los odios recíprocos de las dos fracciones en pugna. Estos elementos dispersos eran la fuerza futura, el porvenir; pero, entregados a la inercia individual, sin vínculo ni centro de acción, hasta ignorantes de lo que debía creerse o rechazarse en las doctrinas que se habían despedazado sin entenderse, podían ser la presa del tirano o las víctimas de una propaganda cuyo alcance no les era dado valorar. Desde fines del siglo XVIII cubrían el suelo los escombros de las doctrinas sociales, alternativamente derribadas por las tempestades populares y el cañoneo de las tiranías. Todo estaba en problema, en la América española más que en parte alguna del mundo. Y<sup>1062</sup> ante el naufragio de tantas teorías, la juventud desalentada, sin fe ni esperanza, dudando de todo cuando no lo ignoraba todo, estaba a punto de creer que tan solo la fuerza era manifestación palpable de una ley histórica.

Tres jóvenes, entonces, cuyos nombres repetirán con respeto las generaciones que se sucedan, acometieron la empresa de agrupar las dispersas fuerzas intelectuales<sup>1063</sup> del país: Echeverría, Alberdi y Gutiérrez, mayor y más autorizado el primero, más conocedores de los nuevos elementos sociales los segundos, realizaron con sigilo la primera reunión de lo que se llamó más tarde *Asociación de Mayo*. El promotor de ese hecho importante lo refiere con legítima complacencia:

El 23 de junio de 1837, por la noche, se reunieron en un vasto local, casi espontáneamente, de treinta a treinta y cinco jóvenes, manifestando en sus rostros curiosidad inquieta y regocijo entrañable. El que subscribe, después de bosquejar la situación moral de la juventud argentina, representada allí por sus órganos legítimos, manifestó la necesidad que tenía de asociarse para reconocerse y ser fuerte, fraternizando en pensamiento y acción. Leyó después las *palabras simbólicas* que encabezan nuestro *credo*. Una explosión eléctrica de entusiasmo y regocijo saludó aquellas palabras de asociación y fraternidad; parecía que ellas eran la revelación elocuente de un pensamiento común, y resumían en un símbolo los deseos y esperanzas de aquella juventud varonil.

Inmediatamente se trató de instalar la Asociación. Por unánime voto cupo al que subscribe el honor de presidirla, y nos separamos dándonos un abrazo de fraternidad indisoluble.

Ahora, después de tantas decepciones y trabajos, nos gozamos en recordar aquella noche, la más bella de nuestra vida, porque ni antes ni después hemos sentido tan puras y entrañables emociones de patria. La noche del 8 de julio volvimos a reunimos. El que subscribe presentó una fórmula de juramento parecida a la de la *Joven Italia*; fue aprobada, y quedó juramentada e instalada definitivamente la Asociación. Al otro día, 9 de julio, celebramos en un banquete su instalación y la fiesta de la Independencia patria... La Asociación resolvió nombrar una comisión que explicase del modo más sucinto y claro las palabras simbólicas. La compusieron don Juan Bautista Alberdi, don Juan M. Gutiérrez y el que subscribe. Después de conferenciar los tres, resolvieron los señores Gutiérrez y Alberdi encargarle la redacción del trabajo, con el fin que tuviese la uniformidad de estilo, de forma y método de exposición requerida en obras de esta clase...

El examen y discusión del Dogma nos ocupó varias sesiones... quedó sancionado en todas sus partes por unanimidad, y se resolvió mandarlo imprimir en Montevideo para desparramarlo después por toda la República <sup>1064</sup> (2).

Jóvenes escépticos de hoy, no os sonriáis demasiado por esa inocente francmasonería, esas “emociones de patria”, y el juramento de la *Joven Italia*: no es la crítica la que transporta las montañas, sino la fe. Tratábase de unirse, sea cual fuere la forma o rito de la unión. Puede discutirse después de la batalla si fuera mejor haberse

formado en legión o en falange, pero en la hora crítica lo que importaba era y fue una formación. De la *Asociación de Mayo* quedó un vínculo que ligó en el destierro, después de la disolución material, a todo ese grupo generoso y ardiente, que honró a su país ante el extranjero, dando a las repúblicas en que se refugiara la más alta idea del pueblo que poseía tan noble juventud. El libro de oro de las glorias argentinas contemporáneas se abre con la *Asociación de Mayo*. Miembros<sup>1065</sup> de ella fueron, además de los promotores, López, Thompson, Rivera Indarte, Wright, Mármol, Frías, Tejedor, Barros, Domínguez y otros muchos. Los dos primeros presidentes constitucionales de la República son antiguos socios de *Mayo*.

El pensamiento de Echeverría fue fecundo, aun haciendo abstracción del valor doctrinario que pueda tener ese *Dogma socialista*, o credo unitario, que nos toca ahora examinar. Bien puede ser que del examen resulte que la senda trazada por Echeverría se desviaba del norte señalado, y aun parecía extraviarse del todo en las curvas de su trayecto; pero serán de poca monta los extravíos parciales, si de trecho en trecho y con largos intervalos se vuelve a dar con estos jalones incommovibles: asociación, progreso, libertad, honor y sacrificio, nombres<sup>1066</sup> de pila todos ellos del apellido *civilización*.

## /

Nuestra crítica empieza por el título, que siendo visiblemente un recuerdo del célebre tratado de Rousseau, pretende desde luego diferenciarse de él. Pero la variante es un contrasentido, porque no era posible ignorar en 1837 la acepción bien definida que la palabra *socialista* había tomado después de Rousseau. Parece a primera vista que Echeverría había querido decir *social*. "Socialista" es el adjetivo de socialismo, que significa precisamente lo contrario de la libertad, pues es la reivindicación por el Estado de todos los derechos individuales, el desalojamiento de la tiranía de uno solo por la tiranía de todos, para convertir la soberanía popular en un despotismo mucho más pesado e ineludible que el de los potentados orientales. Sin embargo, pronto veremos que en este punto la palabra es adecuada

al pensamiento y que Echeverría dijo bien lo que quiso decir: su sistema es un verdadero socialismo, felizmente mitigado por inconsecuencias de doctrina y errores de método.

Así comprendido el epíteto, no deja, por otra parte, de avenirse con su compañero. ¡Un *dogma* político! El <sup>1067</sup> filósofo Jouffroy nos ha explicado un día de qué manera fenecen los dogmas religiosos. Pero nadie hasta ahora ha dicho, ni dirá, cómo en países libres puedan morir los dogmas políticos, por la sencilla razón de que nadie los ha visto nacer... <sup>1068</sup> Esa terrible palabra implica la ortodoxia política y por consecuencia las herejías políticas. Encierra en sí misma la negación del progreso, que tiene por condición la posibilidad de discutir lo que impera hoy, en nombre de lo que tal vez imperará mañana. Por eso ha dicho el Apóstol: Es bueno que haya disidencias <sup>1069 1070</sup> (3). La pretensión <sup>1071</sup>, abiertamente pregonada, de ser cualquier partido político exclusivo poseedor de la verdad, tiene por corolario el derecho de perseguir al adversario; el partido ortodoxo es lógico al proscribirlo y no dejarle sino la *libertad del bien*, según la fórmula famosa. En nombre de un dogma político han prosperado todas las tiranías, desde la del clásico rey de Persia, <sup>1072</sup> que se dignaba preguntar a sus ministros si podía existir una ley contraria a su capricho, hasta el Comité de Salvación pública <sup>1073</sup> que expedía en Francia certificados de “civismo”, idénticos a los de Rosas cincuenta años después <sup>1074</sup> (4).

¡Y dogmas en tales materias! Si hay una Babel en el mundo intelectual, es el recinto de esas pretendidas ciencias políticas. El hombre que ha practicado un poco los métodos de las ciencias exactas o experimentales, y se aventura en ese laberinto, queda estupefacto. ¡Cómo! ¡No hay un solo principio común, no hay una sola definición que sea aceptada en entero por dos publicistas de nota! ¡Lo mejor de la ciencia social consiste en disputar eternamente *cum negantibus principia*! Sobre lo que debe entenderse por *libertad*, Simón contradice a su maestro Cousin. Dupont White traduce a Stuart Mill y le discute, Spinoza niega lo que afirma Descartes,

Leibniz destruye a materialistas y espiritualistas; Girardin ametralla a Proudhon, ¡y este ametralla a todo el mundo! ¡La <sup>1075</sup> sociedad, la propiedad, todas las nociones fundamentales corren la misma suerte, y a eso se llama “ciencia política”!

“¡Ay, exclama Fausto, he estudiado a fondo, con una ardiente aplicación, la filosofía, la jurisprudencia, la medicina, y por desgracia, también la teología; y heme aquí, pobre insensato, tan ilustrado como antes!” Y bien, la sociología de hoy (para mayor brevedad adopto el vocablo comtista) está exactamente en el estado que la medicina a mediados del siglo XVIII, antes que Lavoisier y Bichat le hubieran dado por sólidos cimientos la química y la fisiología. Y <sup>1076</sup> sin embargo, afirma Claudio Bernard que está todavía por constituirse la verdadera medicina experimental <sup>1077</sup> (5). Ello <sup>1078</sup>, por cierto, no importa decir que carezcan de importancia aislada los escritos disidentes de muchos publicistas. Fragmentos de ellos quedarán, como quedaron en la definitiva constitución de la filosofía las bellas observaciones de Boerhaave, los descubrimientos de Spallazani sobre la digestión, la irritabilidad muscular de Haller y, sobre todo, la circulación de Harvey. Herbert Spencer, en particular, me aparece como el Harvey de la sociología. Pero volvamos a Echeverría.

## //

Las palabras simbólicas cuyo comentario constituye el *Dogma socialista* son quince. Las principales son las que formaban el encabezamiento de la *Giovine Italia*, de Mazzini. Siempre necesitaba Echeverría ser discípulo de alguien. Se inspiró sucesiva o simultáneamente en la *Joven Italia*, la *Joven Europa*, Saint-Simon, Lamennais, Pedro Leroux y algunos otros; pero es justo agregar que, así en política como en literatura, no le sucedió escribir cosas buenas sino cuando se dejó llevar de su propia inspiración.

La primera palabra es *Asociación*. Y, desde el principio, comete lo que se llama en la escuela un sofisma *in dictione*. Toma a veces dicha palabra en su sentido propio, y otras en el de sociedad <sup>1079</sup> (6). Así dice:

“la sociedad es un hecho estampado en las páginas de la historia, y la condición necesaria que la Providencia impuso al hombre para el libre ejercicio y pleno desarrollo de sus facultades, al darle por patrimonio el universo... Sin asociación no hay progreso, o más bien,<sup>1080</sup> ella es la condición forzosa de toda civilización y de todo progreso. No puede existir verdadera asociación sino entre iguales”.

Se nota, desde luego, la confusión de “asociación” con “sociedad”; y también el inconveniente de ese procedimiento literario que prodiga las máximas vagas, resultando ser algunas veces simples repeticiones, y otras,<sup>1081</sup> contradicciones o afirmaciones gratuitas. Decir que “la sociedad es un hecho estampado en las páginas de la historia” nada significa, puesto que la historia no es, en su sentido esencial, sino la narración de los hechos de las sociedades pasadas. Afirmar, en seguida, que la sociedad es un hecho de origen divino es, aunque con otra tendencia y en términos diferentes, aceptar acerca del origen de la sociedad la explicación de la escuela positivista, según la cual la existencia del organismo social es contemporánea de la de sus miembros<sup>1082</sup> (7).

El axioma siguiente que dice: “Sin sociedad no hay progreso ni civilización”, también es pura tautología, puesto que el progreso y la civilización constituyen la misma evolución social con ciertos caracteres. Ello es cierto, sin duda alguna, pero tan cierto que ya lo es demasiado.

Muy al contrario cuando a renglón seguido se agrega: “no puede haber verdadera asociación sino entre iguales”; aquí se da bruscamente a la palabra un significado nuevo y se presenta como afirmación axiomática, un simple *desideratum* apoyado en la palabra *igualdad*, que aún no ha sido definida. Por ello es que el autor no tarda en incurrir en una contradicción; supone existente la asociación antes de haberse realizado la igualdad, y agrega esta herejía: “es preciso *nivelar* las individualidades sociales”. ¡Por<sup>1083</sup> manera que para Echeverría la igualdad, ese lecho de Procusto de los comunistas, vendría a ser al propio tiempo la condición y la consecuencia de la asociación!

Es visible para el lector que no podemos continuar examinando ese tejido de repeticiones o contradicciones,<sup>1084</sup> sin correr el peligro de extraviarnos. Echeverría juega con las palabras más abstrusas como un prestidigitador con sus anillos: entran, salen, se mezclan, penetran todos en uno, forma una rosa, una cadena, un llavero, y se hacen circular entre el honorable público. Toda esta primera parte del *Dogma* es la prueba de los anillos. Suelta metáforas y las toma por teoremas; presenta la igualdad como condición de la libertad, y poco después, es todo lo contrario: su raciocinio tiene la lógica de una mariposa y la rigidez de una pluma al viento. Si queremos, pues, formarnos una idea algo exacta de la doctrina, despojada de sus contradicciones, que profesó la *Asociación de Mayo*, tenemos que quitar su libertad de dirección a nuestro poeta, e interrogarle acerca de los tres o cuatro principios esenciales que forman la base necesaria de toda constitución política.

Nunca fueron los hombres más afanosos de construir hipótesis sobre el origen de las cosas, que cuando no tenían una sola noción sana acerca de su naturaleza, y creían que el raciocinio era el instrumento de la invención. Todavía hay una escuela que cree necesario hacer principiar sus raciocinios oratorios sobre la sociedad con una hipótesis acerca de su origen. No<sup>1085</sup> hace muchos años que reinaba en el mundo una gran ansiedad respecto de las fuentes del Nilo:<sup>1086</sup> ¡para cierta clase de burgueses, esta cuestión era casi tan importante como la cuadratura del círculo y el movimiento perpetuo! Al cabo, se sacrificaron tres o cuatro valientes, y descubrieron, naturalmente, que era tan difícil fijar las dichas fuentes como las del Rin<sup>1087</sup>, y en general, como el punto inicial de todas las cosas naturales. Encontróse, pues, que en aquel abanico de arroyos convergentes, todos y ninguno eran fuentes del gran río. Igual<sup>1088</sup> cosa sucede con la sociedad. ¿Cuándo y cómo empezó? Sin acometer la tarea, igualmente vana, de forzar puertas abiertas o atacar ventanas condenadas, nos basta fijarnos en las sociedades animales para terminar la cuestión. En el *fieri* eterno que constituye la evolución de la humanidad, la sociabilidad del hombre es

contemporánea de sus otras aptitudes, como la colmena es contemporánea del enjambre, si no de la misma abeja individual; y <sup>1089</sup> aun, en rigor, podría conjeturarse que la tendencia sociable existía y se manifestaba antes que el hombre rudo y mal desbastado de su animalidad mereciera realmente su nombre.

### ///

La lectura asidua que Echeverría hacía de Saint-Simon y de Leroux le ha llevado a cometer otro equívoco respecto de la misma palabra *sociedad*: la asimila a la de *Estado*, y entonces se hace socialista a la manera de aquellos célebres reformadores: “La sociedad no debe absorber al ciudadano, o exigirle el sacrificio absoluto de su individualidad”. “La <sup>1090</sup> voluntad de un pueblo o de una mayoría no puede establecer un derecho atentatorio del derecho individual, porque no hay sobre la tierra autoridad alguna absoluta”. Estas afirmaciones gratuitas no convencen sino a los convencidos, lo mismo que podrían hacerlo las afirmaciones contrarias. La razón de ello es que ninguno de esos raciocinios tiene una base estable y científicamente demostrada.

No me parece posible que se admitan todavía las extremas deducciones y analogías de Spencer en su sociología; las objeciones que él mismo se dirige no son las más serias que su teoría puede suscitar <sup>1091</sup> (8). Las críticas que suele dirigirse un autor no le hieren mucho, así como la disciplina que se administra el mismo penitente. Pero el principio general subsistirá; es fecundo y descansa en una sólida probabilidad. Las sociedades son organismos. Es admisible el principio, aunque sean numerosas las diferencias existentes entre un organismo individual y una sociedad, porque las analogías son mucho más numerosas y profundas.

Ahora bien: sin engolfarnos en clasificaciones que pueden no ser irreprochables, y que hallará el lector en Spencer y sus discípulos, ¿cuál es la ley fundamental del organismo? Es la dependencia mutua de las partes y la división del trabajo fisiológico <sup>1092</sup> (9). El sistema nervioso, los aparatos digestivo y circulatorio tienen correlación y



solidaridad: los servicios que se prestan les son mutuamente indispensables, a tal punto que toda lesión o falta de desarrollo en una parte repercute en las demás, es decir, en el conjunto. La célula tiene su vida propia, su finalidad, puede y debe decirse; y el cumplimiento egoísta de ese fin particular basta para que coopere al fin general.

Considerada la sociedad como un organismo, se deduce que toda parte de ella —regularmente la parte directiva o gobierno— que oprime a un órgano cualquiera, prepara la ruina de todo el cuerpo, y, por consiguiente, la suya propia. La degeneración puede ser lenta, y no pronunciarse la ruina sino después de siglos, que <sup>1093</sup> son los años de las sociedades; pero es fatal, si una crisis salvadora, un ataque exterior, un cambio violento de régimen, una revolución profunda no detienen los progresos del mal. Es así como la disolución necesaria e inminente de la Turquía <sup>1094</sup> es la consecuencia de muchos siglos de poligamia y despotismo embrutecedor.

El Estado, pues, sea cual fuere la forma de gobierno, depende del resto del organismo, como este de aquél. Es el principio de la solidaridad. Al propender el Estado al desarrollo de cada célula social, no aplica sino la doctrina del interés bien entendido. La libertad de todos es la salud del cuerpo social. El antiguo apólogo de los miembros y el estómago será eternamente cierto. Las mil trabas inútiles, la opresión sistemática que el gobierno español de la dinastía austríaca imponía al comercio, a la industria, al libre cambio material e intelectual, trajeron gradualmente esa espantosa anemia del organismo colectivo, <sup>1095</sup> que alcanzó a la cabeza, y se tradujo alguna vez en este hecho físico: el hambre en Madrid entero durante algunos días, y hasta en el palacio real <sup>1096</sup> (10); así como <sup>1097</sup> este estado degenerativo: la muerte de toda ciencia, arte e industria; la presencia en el trono de Carlos II, y, en sus Consejos, la de algunos ministros no muy superiores a él.

En el organismo social, pues, la libertad, o sea el libre desarrollo y actividad de cada parte o individuo, produce la prosperidad y la salud. Compréndese que el desarrollo libre de cada uno significa

asimismo la opresión de ninguno; y el sistema director tiene por misión fundamental la previsión e impedimento de estas opresiones. Tal es la libertad orgánica. Así establecidas las funciones primordiales del gobierno —porque tiene otras muchas— puede aprobarse sin reserva la siguiente máxima del *Dogma*: “La institución de gobierno no es útil, moral y necesaria <sup>1098</sup> sino en cuanto propende a asegurar a cada ciudadano sus imprescriptibles derechos y principalmente su libertad”.

Pero es quimérico enunciar como axioma irrefutable que “para conseguir la perfección de la asociación, es preciso predicar fraternidad, desprendimiento, sacrificio mutuo entre los miembros de una misma familia”. Fuera de que las fuerzas sociales, como todas las fuerzas, no se gobiernan con predicaciones sentimentales, no hay interés alguno en que un miembro reciba lo que otro ha ganado. El bien entendido egoísmo es la base más segura de la prosperidad general. Un defecto moral en un individuo, como es la avaricia <sup>1099</sup> que estimula la actividad y la producción, puede resultar en bien de la comunidad: debemos la mitad de la obra de Rembrandt a su desenfrenada codicia. Por otra parte, son enormes los males que a la sociedad produciría el desprendimiento absoluto y súbito de un Rothschild; peligro <sup>1100</sup>, por otra parte, muy remoto.

Tampoco tienen sentido práctico los siguientes aforismos: “El camino para llegar a la libertad es la igualdad; la igualdad y la libertad son los principios engendradores de la democracia”. Y como Echeverría acaba de demostrar que su país no tiene aún lo que se llama igualdad, y menos la libertad, según él la entiende sin definirla, llega a esta conclusión inesperada: “La democracia es, *por consiguiente*, el régimen que nos conviene y el único realizable entre nosotros”. Esto recuerda la situación de no sé qué personaje de comedia que se hace las reflexiones siguientes: para ser banquero se necesita dinero y crédito; me falta lo uno y lo otro; luego, me hago banquero. <sup>1101</sup>

Otra de las palabras fundamentales del *Dogma*, es *Progreso*. Según la tradición, Echeverría cree definir esta palabra diciendo que es la ley de desarrollo del universo entero. La explicación no explica nada: es una simple transcripción, como la *virtud dormitiva*, de Molière. No todo desarrollo es progreso; ni aun sucede con generalidad en la serie orgánica, donde el apogeo del desarrollo marca el principio de la decadencia. Además, sería necesario definir de antemano lo que se entiende con esta palabra abstracta: faltando este requisito se remueve la dificultad sin resolverla.

Aquí también es forzoso confesar que los evolucionistas han dado la sola definición que algo enseñe. Según ellos, el progreso es la división cada vez mayor de las funciones orgánicas. Acaso podría definirse por su resultado más exterior, diciendo que es el imperio cada vez mayor del hombre sobre la naturaleza. Por ejemplo: hace algunos siglos, la pérdida de las cosechas en una región, o siquiera las prolongadas crecidas de algunos ríos y la destrucción de algunos caminos, podían traducirse por carestías terribles en comarcas enteras; actualmente, el hombre ha dominado casi del todo las consecuencias de estos flagelos, gracias a la facilidad de las comunicaciones y la libertad de los tráficos. He aquí otra forma palpable y simple del progreso material: los fenómenos atmosféricos diarios no tienen ya influencia apreciable en la vida civilizada.<sup>1102</sup> El principio de la división del trabajo, sobre todo intelectual, considerado como síntoma de progreso, está desconocido todavía en muchas regiones de la América del Sur<sup>1103</sup> y aun en España. Se nos habla aquí y allí de ingenieros que son también médicos y dramaturgos. Bello era autor de un manual y también de un tratado de derecho internacional, de cosmografía<sup>1104</sup>; Juan<sup>1105</sup> M. Gutiérrez ha escrito una geometría<sup>1106</sup>; el señor Etchegaray es ingeniero, poeta y estadista.<sup>1107</sup>

¡No<sup>1108</sup> saben sus cándidos panegiristas que el secreto de ser un aficionado en todo, es ser aficionado a todo. Hoy, entre los verdaderos sabios, nadie sale de su dominio circunscrito; no hay siquiera físicos: sino ópticos, electricistas, etc. Lo mismo sucede en

medicina, en química y todas las otras ciencias. En el momento actual, no hay vida de hombre que baste para abarcar una sola ciencia en su conjunto.

Es excusado decir que el resto de la explicación de la palabra simbólica no es sino el desleimiento de la mala definición apuntada, aunque llame el autor en auxilio suyo a la *Joven Europa*. Nos afirma gravemente que “un pueblo que se estaciona y no progresa no tiene misión alguna, ni llegará a constituir jamás su nacionalidad”. Ahora bien: <sup>1109</sup> ¿qué significa la palabra “nacionalidad”, si puede existir pueblo alguno sin ella? Y si el tal pueblo no progresa, podrá decirse que no *llena* su misión, pero no que no la tiene, pues entonces nada podría reprochársele. En fin, siendo el progreso un movimiento que ciertas causas eventuales pueden detener, ¿cómo se admitirá que semejante pueblo pierda por ello su ya constituida nacionalidad? Dado <sup>1110</sup> que España no haya progresado durante el siglo XVIII, lo que es demostrable en general, esto no solamente no le quitaba su nacionalidad, que es tal vez la más robusta de Europa, sino que tal achaque no le hizo perder un punto de su patriótica energía, como bien se vio en 1810. No puede tampoco admitirse que el sentimiento de nacionalidad sea un criterio de civilización: hasta parecería que la historia nos enseñara lo contrario...

#### IV

Llegamos ahora a la famosa trinidad de que tanto alardearon los revolucionarios del 93, y posteriormente todos los agitadores y utopistas modernos, desde Babeuf hasta Proudhon. Pero aquí, por una innovación que considera profunda, Echeverría invierte el orden de las palabras y escribe: *fraternidad, igualdad, libertad*.

La fraternidad es naturalmente la antinomia del egoísmo. “Cristo la divinizó con su sangre, y los *profetas* la santificaron con el martirio” <sup>1111</sup> (11). Y <sup>1112</sup> parte de este aforismo vago y discutible, para clamar contra el *egoísmo*, y declarar que la fraternidad debe ser la

base de la asociación. Hoy ningún hombre de estudio piensa en negar que la asociación sea un egoísmo entre muchos<sup>1113</sup> y que de ello resulte, como lo dijimos ya, la prosperidad general.

La premisa del todo falsa en que se apoyan los socialistas modernos consiste en presentar al hombre como un ser fundamentalmente activo, en quien el trabajo es una necesidad orgánica, un deleite como *nos parece* serlo en ciertos animales. ¡Cuánto más cierto y profundo es el origen bíblico del trabajo! Sí: el trabajo es consecuencia de la maldición divina; y la pretendida satisfacción que deja la terminada faena, es comparable al placer que sentimos cuando escapamos a un dolor corporal o moral. El trabajo es un mal; y por eso lanzamos un suspiro de desahogo cuando hemos cumplido su ley penosa. El invencible obstáculo para la fraternidad<sup>1114</sup> humana será siempre el trabajo; y es para eludir esa ley que el hombre persigue, despoja y hiere al hombre. Entre cien criminales hay setenta y cinco, por término medio, que atacan la propiedad, y veinticinco la persona; pero la mayor parte de estos obedecían también al primer móvil. La codicia, es decir, el odio por el trabajo, empujó el brazo criminal.

Es así como Echeverría emite máximas generosas y vagas que, más de una vez, parecen contradecir su propio pensamiento. Reclama como base de su edificio en el reino de Utopía, esa quimérica fraternidad: es decir, que impone como condición previa de la reforma general la reforma particular del hombre, merced, probablemente, a sus sermones y poemas en prosa poética, imitados de Lamennais. ¡La fraternidad! No podemos llegar a tolerarnos, a soportarnos: todo hombre que a la noche sale de su casa lleva consigo un arma mortífera para precaverse... ¿Contra las fieras? No<sup>1115</sup>, contra una agresión posible de sus hermanos. ¡Es cien veces más peligroso cruzar de noche por un barrio excéntrico de Londres o París, que por una *jungle* de la India o una selva del Brasil! Y ante esas insípidas edulcoraciones optimistas de candidatos perpetuos a la canonización<sup>1116</sup>, llegamos a encontrar sabroso el acíbar de un Hobbes que arranca cínicamente a la sociedad su corona de cartón

dorado, y muestra al lobo primitivo bajo el hombre actual. Nos viene el deseo de gritar a esos *bendecidores*: Esa es la fraternidad tal como Dios permitió que se manifestara en el mundo desde que dos hombres pisaron el mismo campo: ¡la fraternidad de Caín y Abel!

Seducido por las utopías que pervertían entonces a los trabajadores europeos, como bien se deduce de todas sus citas, Echeverría antepone la igualdad a la libertad: es el método comunista. Cuando se admite como posible la igualdad, según el sentido absoluto y embrutecedor en que simples iluminados como Babeuf y Cabet la concibieron, el primer elemento que se elimina es la libertad. Siempre que el comunismo pudo realizarse un solo día, descansó lógicamente en la servidumbre de una raza inferior, ya sea impuesta, como en los ilotas de Licurgo, ya sea consentida, como en los autómatas del Paraguay.

Echeverría, felizmente, se detiene en el socialismo; se limita a expresar su idea en una forma vaga y que acaso poco ganaría con tornarse más precisa: “cada hombre debe participar *igualmente* del goce *proporcional* a su inteligencia”. Y agrega, subrayándolo cuidadosamente, este axioma que haría las delicias de La Palisse: *Todo privilegio es un atentado a la igualdad*.

Por lo demás, ostenta con orgullo la procedencia de su pequeña doctrina, concluye su disertación sobre la igualdad con el famoso apotegma de Saint-Simon: “El problema de la igualdad social está entrañado en este principio: a cada hombre según su capacidad, a cada hombre según sus obras”.

El *sansimonismo*, menos abyecto por cierto que el comunismo de Babeuf, no podía ser mucho menos despótico que aquél. Que se apellide Padre, Mesías o Gran Lama al jefe que manda incondicionalmente en todas las acciones y en todas las conciencias, será siempre un tirano, y el peor de los tiranos, porque no deja siquiera la libertad interior. El <sup>III</sup> mismo principio en que Echeverría encarna la solución del problema social, ¿qué viene a ser sino una fórmula del despotismo? Atribuir al Estado las funciones de la justicia distributiva entre todos los ciudadanos según sus méritos, es reconocer su omnipotencia y omnisciencia, y caer de nuevo en las

extravagancias de Ménilmontant. Todos<sup>1118</sup> esos utopistas pretenden vincular sus monomanías reformadoras a la doctrina cristiana. Pero cuando Cristo decía,<sup>1119</sup> y repetía San Pablo: *A cada uno según sus obras*, se refería precisamente al juicio de las obras por el Juez infalible, porque ellas no se pueden apreciar en la tierra, sino en otra parte. El<sup>1120</sup> *Mesías*, de quien Saint-Simon era el Bautista, se llamaba Enfantin: ¡en esta secta que tanto abusó del simbolismo, nunca hubo apellido más simbólico!

Pero los poetas tienen gracia de estado. Después de *establecer* la importancia y prioridad de la igualdad, Echeverría enumera en una serie de versículos todos los obstáculos que a ella se oponen, y parece creer que muchos de ellos son las enfermedades incurables de la democracia americana. Él olvidaba que, así en los estados como en los individuos, la salud no se compone de la ausencia absoluta de todas las enfermedades —condición que el hombre no conoce jamás— sino de un estado resultante y equilibrado en que las fuerzas orgánicas mantienen en jaque y vencen durante meses o años las enfermedades latentes y temporalmente subyugadas. Además<sup>1121</sup>, muchos de los obstáculos señalados por Echeverría no se refieren a la igualdad, v. gr.<sup>1122</sup>: “No hay igualdad donde el último satélite del poder puede impunemente violar la seguridad y la libertad del ciudadano”. Él<sup>1123</sup> mismo expresa la contradicción al terminar su frase, y aunque así no fuera, sabe cualquier niño que la ley del *habeas corpus* es una mera garantía de la libertad individual.

Aunque la verdadera igualdad fuera posible, no se fundaría ciertamente con justicia en los caracteres que señala Echeverría. Formar una pretendida jerarquía con relación al talento y la probidad, excluyendo la fortuna, no es sino cambiar los términos de la desigualdad. La fortuna será siempre una fuerza, salvo en los días de locura social en que venga a ser un blanco para los bandidos sueltos y los reformadores de presidio. Bajo ciertos aspectos, Darwin ha sido más potente y dominador que Rothschild; bajo otros, este lo ha sido más que aquél. Y, en todo caso, si la jerarquía hubiera de constituirse con respecto a un solo carácter distintivo, sería quizá

menos equitativo fundarla en el talento que en la fortuna. Exclamaba la naciente democracia, por la boca envilecida y mordaz del Fíguro de Beaumarchais: *¡Os habéis dado el trabajo de nacer!* Y<sup>1124</sup> bien: y Pascal que descubría la geometría a los doce años, y Mozart que a la misma edad componía sinfonías y dirigía conciertos,<sup>1125</sup> ¿acaso habían conquistado su genio, como los Gould y Rockefeller su fortuna colosal, o sería que ellos también, los aristócratas intelectuales, solo se habían tomado el trabajo de nacer?<sup>1126</sup> (12).

La única igualdad posible, la igualdad ante la ley, no se deriva de la fraternidad, como lo afirma Echeverría, y lo acepta Estrada, su más reciente crítico; sino de la noción de justicia, un poco mejor entendida y aplicada que antiguamente. Nuestra moderna soberbia cree que la igualdad inscrita en nuestras leyes sea un estado anti-nómico de la desigualdad antigua. Es su perfeccionamiento, como el actual caballo de carrera lo es, a este respecto, del *equus* romano; como el perro de Terranova, que emplea sus caninos en sacar del agua a un niño, es una variedad perfeccionada —relativamente a nosotros— del ascendiente que despedazaba con ellos la presa viva en los bosques primitivos. La igualdad moderna y cristiana es a la antigua desigualdad, lo que un Vicente de Paul es a un Arístides: el<sup>1127</sup> griego más virtuoso de su siglo, pero cuya virtud se avenía muy bien con la esclavitud, el cautiverio de los vencidos y una abominable depravación del amor. Nuestra igualdad no es sino una desigualdad menos flagrante;<sup>1128</sup> veinte siglos ha<sup>1129</sup> la mujer era una cosa; hoy es una persona, aunque siempre menor,<sup>1130</sup> bajo ciertos aspectos; mañana será la igual jurídica del hombre. Hace tres siglos, el villano que mataba un conejo en la dehesa señorial había<sup>1131</sup> merecido la muerte, en tanto que el noble entraba a caballo en los sembrados del primero con todo su séquito, y podía exigirle además una ruinosa hospitalidad. Hoy, por igual delito, pagaría el aldeano una multa exactamente igual a la que aquel haría infligir al duque de Rohan, si este se atreviera a entrar sin permiso en un cultivo suyo<sup>1132</sup>. Y no obstante, dentro de cien años quizá parecerá monstruosa la



igualdad que castiga dos delitos iguales<sup>1133</sup> en dos delincuentes de tan diferente condición<sup>1134</sup> con la misma pena pecuniaria, la que nada importa para el rico,<sup>1135</sup> y significa<sup>1136</sup> para el pobre un mes de privaciones y miseria. *Summum jus, summa injuria*.

Por fin, no solamente la igualdad no es la condición de la libertad, como lo afirma el *Dogma*, sino que los dos términos no son necesariamente dependientes y coexistentes. En Francia, durante la Revolución, la igualdad civil reinaba plenamente; la libertad era nula. Por otra parte, hoy mismo, en Inglaterra, patria y baluarte de la libertad individual, la igualdad es un sentimiento absolutamente ignorado. El “rango”<sup>1137</sup> es allí una barrera insuperable.<sup>1138</sup> “En Inglaterra, si Tennyson o Huxley comen en la misma mesa que el undécimo hijo de un par, es el undécimo hijo de un par, aunque estuviera afectado de hidrocefalia congénita, quien dará el brazo a la dueña de casa y tomará asiento a su derecha”<sup>1139</sup> (13).

## V

Habiendo Echeverría antepuesto la igualdad a la libertad, se muestra lógico al atribuir importancia menor a la segunda. No le consagra sino una página, y esta página se compone, como siempre, de algunas definiciones formuladas por la fatídica *Joven Europa* y otros axiomas no más nuevos que aquellas. Por lo demás, la definición es completamente falsa bajo su forma utilitaria y proverbial: “La libertad es el derecho que cada hombre tiene para emplear sin traba alguna sus facultades en el conseguimiento de su bienestar. No hagas a otro lo que no quieras que te sea hecho: la libertad humana no tiene otros límites”.

Tal definición de la libertad, que es la del comunismo, haría de ella un alimento apropiado para almas envilecidas. Hace descender la sociedad humana más abajo de las sociedades animales, donde al cabo parece que existen deberes que restringen el bienestar particular. ¿Qué<sup>1140</sup> se hace la idea del progreso social con semejante concepción de la libertad?... Pero no vale la pena de refutar lo que

todo el mundo ha refutado; y <sup>1141</sup> antes que los escritores doctrinarios, el buen sentido universal. Tampoco sería un límite seguro de la libertad el que señala la máxima evangélica, que no es aquí sino un eco del antiguo tali3n: puede haber quien desee su propio mal, y ello no será nunca una autorizaci3n para cometerlo en perjuicio de otro. La forma perentoria que le da Echeverría es la mejor manera de hacer patente su falsedad, y el dicho clásico de Rousseau es suficiente para su refutaci3n, aunque no sea más que una inconsecuencia respecto de la doctrina del *Contrato social*: “El hombre quiere siempre su bien, pero no siempre sabe en qué consiste”.

Entre los indicios o efectos de la libertad, cuya privaci3n significa la p3rdida de aquella, no pone Echeverría los principales <sup>1142</sup> sino los más evidentes: aquellos cuya menci3n no pudo ser posible sino en los años aciagos en que el *Dogma* se redactó. Claro está que <sup>1143</sup> en un tratado político, ningún ciudadano de un pa3s regularmente organizado colocaría, entre los impedimentos de la libertad, las monstruosidades siguientes: “No hay libertad donde el hombre no puede cambiar de lugar a su antojo; donde no le es permitido disponer del fruto de su industria y de su trabajo; donde <sup>1144</sup> su seguridad, su vida y sus bienes están a merced del capricho de un mandatario, etc.”.

Es evidente que donde tales cosas acontecen, <sup>1145</sup> nadie puede pensar en derechos individuales, ni en garantías de orden alguno: no hay propiamente organizaci3n social. Si tal estado no es una crisis pasajera, se va en derechura a la disoluci3n. Pero <sup>1146</sup> no solamente la privaci3n completa de aire es incompatible con la vida y la salud; <sup>1147</sup> basta su impureza, la presencia en él de emanaciones deletéreas, aunque el cielo esté sereno y la tierra cubierta de mieses. No hay libertad, podría decirse, empleando la fórmula de Echeverría, allí donde existen delitos de opini3n, políticos o religiosos, los cuales, si bien no se persiguen abiertamente y ante los tribunales —donde habría siquiera la posibilidad de la defensa— se castigan hiriendo al pretendido delincuente en su bienestar y posici3n social. Si, por

ejemplo (y basta un detalle para indicar mi pensamiento), un empleado de cualquier administración no puede emitir una opinión diferente de la de su jefe acerca de un hombre, de un candidato, sin comprometer su situación, no hay propiamente libertad. Y es eso y mucho más <sup>1148</sup> lo que acontece en todas partes. Se goza sin restricción alguna de libertad completa para la obediencia y el elogio —la libertad del gendarme de Nadaud: *Brigadier, vous avez raison!*

Un país de libertad podría ser aquel en que no hubiera obreros ni patronos, empleados ni jefes, pobres ni ricos: el reino de Utopía. No habrá, pues, nunca libertad completa en país alguno, como tampoco igualdad o fraternidad. Y así como se dijo que la felicidad humana no es sino una desgracia más o menos consolada, puede decirse de aquellas tres palabras simbólicas, que son la opresión, la desigualdad y el egoísmo de todos los tiempos y regiones, más o menos corregidos y atenuados.

## VI

Un católico sincero, al examinar el *Dogma socialista*, felicitaba al autor por haber escrito y explicado, a su modo, la cuarta palabra simbólica. He aquí su título: *Dios, centro y periferia de nuestra creencia religiosa; el cristianismo, su ley*. Y desde luego, el autor pone una nota de redacción obscura, pero de pensamiento demasiado claro, en que confiesa que hay ciertas opiniones sugeridas por “la situación excepcional del país”. No sabíamos que la restricción mental fuese doctrina socialista. En otro lugar más explícito, se tomó el trabajo de revelarnos que la filosofía presente ya y anuncia el nacimiento de una religión racional del porvenir “más amplia que el cristianismo”.

Por lo demás, todo ello es fraseología vaga, a comenzar por el título que no es sino la reminiscencia de un pensamiento de Pascal y de una célebre definición de Bentham. La terminología de las ciencias exactas no tiene por sí sola virtud secreta de verdad y de rigor, faltando sus métodos, solo aplicables a las materias de las ciencias exactas. Si de cerca se mira esa pomposa palabra simbólica, sucede que nada o muy poco queda de ella. No siendo la creencia religiosa más que la adhesión a cualquiera religión, y esta misma el

culto tributado a un ser divino, sea cual fuere el nombre que se le dé y la naturaleza que se le atribuya, resulta que la máxima anterior, reemplazando los términos por otros exactamente equivalentes, se traduce así: *¡Dios, centro y circunferencia de nuestro culto por Dios!* Ahora bien, ¿es ello mera tautología, o encubre la fórmula cierta pretensión a la profundidad? ¿Lo de “centro y circunferencia” podría corresponder a una especie de panteísmo ideal, algo como lo absoluto de Hegel, o el *Uno-Todo* que Hartmann ha vuelto a editar en Alemania? Si eso hubiera querido significar Echeverría, vendrían haciendo allí extraña figura las máximas evangélicas que llenan el capítulo...

Parécenos que el fondo de las creencias, más instintivas que razonadas, de Echeverría,<sup>1149</sup> correspondía a un deísmo semejante al de Rousseau; sin embargo de que este apóstol inconsecuente de la igualdad admitía para el pueblo el cristianismo, aun<sup>1150</sup> el catolicismo con todas las ceremonias del culto externo. Proclamaba la libertad de conciencia, y aun de cultos, pero, a pesar de Leroux y todo, agregaba cándidamente: “nuestra fe en el cristianismo es completa... el cristianismo debe ser la religión de las democracias”. Ciertamente que afectaba considerarlo en su esencia evangélica, como si pudiera haber algo menos semejante a la institución original de Cristo que la organización de la religión católica, tal cual la han constituido laboriosamente, con todas sus jerarquías absolutistas y aristocráticas, doscientos cincuenta y tres papas y veintidós concilios generales. Dice<sup>1151</sup> también en otro lugar: “no debe haber religión dominante ni patrocinada por el Estado”; pero eso no le impide agregar en seguida que “el sacerdocio es un cargo público”. ¿Cómo<sup>1152</sup> conciliar tantas contradicciones? Basta que se aproximen estos elementos recalcitrantes para verlos reaccionar y combatirse. Primero se apoya en “Mayo” para luego declarar que “los vicarios y ministros de Cristo no deben ejercer empleo ni revestir autoridad alguna temporal”, como si ignorara que los sacerdotes constituían una parte considerable de las primeras Juntas y Congresos.

Ninguno de estos modernos Licurgos ha logrado desasirse de las preocupaciones añejas acerca de las religiones de Estado. No se atreven siquiera a ver que no hay Estado ateo ni religioso; en las funciones que les ha delegado la soberanía popular, no pueden estar incluidas atribuciones que no posee esta misma soberanía, a saber: los asuntos de pura conciencia y fuero interno. La religión es tan ajena a las funciones gubernativas, como lo sería para el directorio de una sociedad anónima el inquirir la condición moral de los accionistas.

Royer-Collard, el acuñador de palabras imperecederas, ha dado también la verdadera solución de este problema; y es tan precisa que Guizot la ha repetido en su primera lección sobre la historia de la civilización:

Nosotros, personas individuales e idénticas, verdaderos seres hechos a imagen de Dios y dotados de la inmortalidad, tenemos en nuestras gloriosas facultades el discernimiento religioso; pero Dios no lo ha dado a los Estados, que no tienen los mismos destinos, y no solo no se lo ha dado, sino que se puede decir que se lo ha negado positivamente, pues ha permitido, pues ha querido, en sus designios impenetrables, que las falsas religiones tuviesen para la estabilidad y esplendor de las sociedades, las mismas ventajas que la verdadera<sup>1153</sup> (14).

Abandonando luego la cuestión religiosa, y buscando los verdaderos puntos de apoyo de la democracia, Echeverría descubre las siguientes garantías contra la tiranía o la anarquía, contra la concusión, la corrupción y otros delitos sociales: “El honor y el sacrificio, móvil y norma de nuestra conducta social”. Tal es el título de la séptima palabra simbólica. Para apreciar el rigor de la demostración, basta citar uno de sus axiomas: “El honor y la moral son términos idénticos”. Aquí<sup>1154</sup> hubiera sido el caso de recordar a Bentham y su excelente definición de las cosas que tienen el mismo centro sin tener la misma circunferencia. Montesquieu nos había dicho que el principio de la democracia es la virtud, o,<sup>1155</sup> si se quiere,<sup>1156</sup> la moral en el sentido de Echeverría, mientras que el principio de la monarquía era el honor<sup>1157</sup> (15). ¡Descubrimos ahora

que ambos principios son *idénticos*! Podría demostrarse, por otra parte, que el dicho de Montesquieu no es otra cosa que una afirmación superficial. La virtud no es más el principio de la democracia que de la monarquía o de cualquier otra forma de gobierno. Si hay estado político alguno que haya sido impotente para modificar profundamente la naturaleza humana, es la efímera democracia. Acaso cometamos el sofisma de *causa* al juzgar que Suiza debe su felicidad y sus costumbres pacíficas a su constitución republicana. Suiza, excepcional entre los Estados por su configuración y situación geográfica, en el intersticio dejado por los tres grandes pueblos que la rodean,<sup>1158</sup> no puede servir para asentar principio alguno general. Volveos hacia los Estados Unidos, que parecen destinados a mostrar al mundo el ejemplo de la grandeza y decadencia de la democracia, y confesad o que no es aquella una república democrática, o sino<sup>1159</sup>, que allí donde escasean, más que en país alguno, el pundonor, la generosidad caballeresca, el respeto por una tradición de severa honradez, el temor de la vindicta pública, el culto de la nobleza moral, es<sup>1160</sup> menos indispensable la virtud que en cualquier otra nación de régimen diferente. Tocqueville, seducido y alucinado por la prosperidad inaudita del país, debida a sus condiciones provisionalmente excepcionales, a la ausencia del pauperismo u otras enfermedades sociales, todo lo atribuía a la virtud democrática. Hoy, su libro generoso, lleno de pensamientos profundos y vistas elevadas, no pasa de ser una admirable novela política: es el *Telémaco* de la democracia. Los Estados Unidos no son una nación, un pueblo: no tienen siquiera nombre genérico, puesto que *yanqui* no es sino un apodo irónico. Actualmente<sup>1161</sup> reconocen que han contraído una verdadera plétora de inmigración, absorbiendo más de lo que pueden asimilarse; y es tan grave esta enfermedad, que todos los ciudadanos pensadores proclaman la necesidad de cerrar sus puertas a la “democracia” invasora, aunque ningún gobierno ni partido se atreva a provocar una crisis que el enfermo quizá no podría soportar. Podría<sup>1162</sup> también asimilarse la situación de ese gran país a la de esos alcohólicos inveterados a

quienes el médico pronostica que morirían en pocos días si dejaran de tomar su veneno, pero que con él alcanzarán tal vez a vivir ebrios algunos años. Los Estados Unidos han bebido con exceso el vino del orgullo. Los siete millones de socialistas europeos que hoy atacan la democracia americana, serán mañana diez, quince millones, y entonces la hora fatal habrá sonado. Actualmente,<sup>1163</sup> los Estados Unidos son una prodigiosa y monstruosa aglomeración de móviles materiales y apetitos, sin plan sublime, sin ideal. A ejemplo de los constructores de Babel, han creído que bastaba decir: “Hagamos ladrillos y construyamos una torre que llegue hasta las nubes”. Pero como todas las Babeles, esta concluirá por la confusión de las lenguas y la dispersión. Ese día, el divino Dólar, el Baal moderno, cuyo culto descansa, como el del antiguo, en el envilecimiento del alma humana, habrá perdido su templo más suntuoso; y la humanidad, distraída y extraviada durante un siglo por esa monstruosidad política que parecía entrañar la solución de todos los problemas seculares, reanudará pacientemente la cadena de verdades que, comenzando con Platón, vuelve a su punto de partida como en un círculo místico.

En general, el estilo político de Echeverría carece de fijeza y exactitud, como su pensamiento de energía. En sus pretendidas metáforas científicas suele confundir el sentido de las palabras: una vez cree que *eje* vale tanto como *polo*, y nos habla con convicción de los “dos ejes del mundo de la Democracia”. Acabamos de ver también *móvil* y *norma* reunidos como sinónimos, lo que vale tanto como decir que lo son *vapor* y *riel*. Esa jerga pseudocientífica ha hecho escuela en la Argentina.

En otra parte, este fanático de igualdad se nos aparece profesando el culto del Héroe (palabra VI) y este apóstol de libertad nos dirá que toca al Estado legislar en materia de ciencia, arte y filosofía. Algunos literatos piensan que la ciencia consiste ante todo en el empleo de voces científicas. No sospechan siquiera la dificultad de hacerse comprender y pensar exactamente con signos arbitrarios o vocablos mal analizados y peor definidos. En el *Dogma*<sup>1164</sup> la palabra *patria* está tomada en tres o cuatro sentidos diferentes: de ahí el no entenderse a

sí propio, lo <sup>1165</sup> que es, según Voltaire, excelente metafísica; pero, en nuestra opinión, detestable política. Hemos visto últimamente, <sup>1166</sup> a uno de los maestros del pensamiento y de la palabra (Renán) dedicar <sup>1167</sup> toda una conferencia para la explicación de la idea de patria. Echeverría confunde la patria con el Estado <sup>1168</sup>, el pueblo, la constitución; y de ahí nacen muchos errores e incoherencias.

## VII

Pero llegamos a las grandes cuestiones de la democracia: la soberanía del pueblo y el sufragio universal. Creo que no se ha insistido bastante en el carácter francamente socialista del *Dogma*. Su doctrina es tan rígida y estrecha a veces como la de Babeuf o Fourier: “la soberanía del pueblo es ilimitada en todo lo que pertenece a la sociedad; en la política, en la religión, en la filosofía”. “Política” <sup>1169</sup>, religión, filosofía, arte, industria: todo lo examina (el legislador), lo elabora, lo sujeta a su voto supremo, y lo sanciona: la voz del pueblo es la voz de Dios”.

Enhorabuena, pero las funciones de tal Congreso dejarían de ser una prebenda. Fuera de sus ordinarias tareas, le veríamos ocupado en fallar, después de estudiar profundamente la cuestión todos sus miembros, sobre la superioridad del cartesianismo respecto del kantismo; habría informes acerca de la belleza del drama o la tragedia; el Senado y la Cámara sancionarían con fuerza de ley que la *Dido* de Varela es obra de gran interés dramático, etc. Confesamos que las sesiones resultarían amenas e interesantes, si bien requerirían en todos los miembros de ese Congreso aptitudes más variadas y preparación todavía más seria que las poseídas por los legisladores actuales.

Todo ello no es sino declamación e incoherencia infantil. A renglón seguido se nos dice que el individuo tiene el derecho de resistencia “a las decisiones tiránicas del pueblo soberano”. Ya no invocamos la voz de Dios. Siquiera era lógico Rousseau al afirmar que la voluntad general es infalible.



La soberanía reside, según Echeverría, en la razón del pueblo, y no solo en su voluntad;<sup>1170</sup> no es extraño, entonces, que su conclusión sea diferente de la formulada por aquel gran escritor<sup>1171</sup> (16). De ahí que sea conducido a rechazar el sufragio universal. Los ociosos, los ignorantes, los *imprudentes*, los siervos sociales no pueden participar de la soberanía. “La ley no les veda ejercer por sí derechos soberanos, sino mientras permanezcan en minoridad”. No se disimula que con esta separación las masas quedan excluidas, es decir, el mayor número; tenemos entonces una democracia para el porvenir, la que por ahora es una aristocracia provisional. Y es así como, a pesar de las teorías *a priori*, la realidad se abre paso y se impone irresistiblemente.

La teoría del sufragio limitado no es de las que favorecen las declamaciones humanitarias; parece mucho más generoso y justo proclamar el sufragio universal, y ello conduce a los espíritus más liberales a ser tal vez los mejores auxiliares del despotismo. El sufragio universal es una ilusión. En muchos casos, el propietario de una mina que ocupa mil trabajadores, deposita mil votos en la urna electoral; el propietario de un ingenio azucarero, el empresario de ferrocarril, el estanciero, disponen aproximadamente de los centenares o millares de votos de todos sus empleados. A eso se reduce el sufragio universal, aquí, en los Estados Unidos, en Inglaterra; y pienso que, poco más o menos, en todas partes. En cuanto a la forma, creo que en la actualidad<sup>1172</sup> la representación de una de esas tragicomedias políticas, con sus plataformas grotescas y sus *sandwich-men*, con sus escenas de borrachera, sangre y pugilato, sus vociferaciones idiotas que exhalan el alcohol, sea uno de los espectáculos más repugnantes y lúgubres que pueda ofrecer nuestra pretendida civilización. La<sup>1173</sup> primitiva condición para tener el título de *freeman*, que daba el derecho de sufragio en los viejos municipios ingleses, era “poseer un hogar donde poner su olla”; esta sola condición reduciría a su tercera parte el número de electores argentinos. Pues no tienen “hogar” ni “olla” propia, el peón de estancia, de ingenio, de mina, de caminos;<sup>1174</sup> todos los semisiervos

que enajenan fatalmente su albedrío por un plato de *locro*, y que votan maquinalmente y en masa “por el mismo”, con el discernimiento de una pared que se desploma sobre un transeúnte.

Echeverría rechaza, pues, ese mentido sufragio que perpetúa el feudalismo y los “burgos podridos” en estas provincias. No proscribire a nadie irrevocablemente: piensa que la razón del pueblo se hará, se está haciendo, y creo que piensa bien. El <sup>1175</sup> derecho de sufragio, así entendido, tendría extensión progresiva y natural como el crecimiento de la razón popular; no sería figurado por una acera <sup>1176</sup> ni tampoco por un círculo cerrado, sino por una línea de nivel que marcaría el *mínimum* de estatura del sufragante. ¿Por qué no aplican los socialistas también a este derecho su máxima famosa: a cada uno según su capacidad?

El sufragio universal es un *desideratum* que ninguna nación puede realizar en el presente racional y legítimamente, porque el *mínimum* de valimiento requerido para ser coeficiente social, no es universal en nación alguna. Muchos <sup>1177</sup> de esos pretendidos derechos, proclamados al día siguiente de las revoluciones, no son sino la natural protesta y la reacción en sentido opuesto al de ayer. Las tempestades sociales trastornan momentáneamente las leyes de la gravedad y levantan a la superficie cuerpos que por su densidad no pueden flotar. Se parecen esas crisis de la democracia al banquete del padre de familia en el Evangelio; allí se sientan un día todos los vagabundos de las plazas y encrucijadas, pero, en el fondo es por despecho contra los verdaderos convidados que no quisieron concurrir; el festín no fue preparado para los intrusos <sup>1178</sup>, y el *compelle intrare* no se repetirá.

El crítico del *Dogma* que he citado alguna vez <sup>1179</sup> (17), aplaude a Echeverría por su atribución de la soberanía a la *razón* del pueblo, y no a su voluntad. Parece inconsecuencia, entonces, requerir el sufragio universal. Si hay algo más que una distinción verbal en el axioma, ello significa que la voluntad general expresa únicamente la fuerza ciega, que es la suma de las voluntades particulares, mientras que la razón general será la suma de las razones particulares.

Estamos, pues, fundados para rechazar a los que, por falta de cultura o por impotencia <sup>1180</sup> nativa, no poseen un grado suficiente de razón. Muchos hombres del pueblo no saben dónde está su bien, ¿cómo podrán hallarlo? ¿Cómo admitir que su voto ignorante contribuya para desviar y pervertir el resultado del sufragio racional?

Decir que del hecho de ser todos los hombres iguales ante la ley se deduce que todos son ciudadanos, y que, residiendo la soberanía en el pueblo todo, no puede suponerse por lo tanto que el pueblo mismo haya querido mutilarse, etc. <sup>1181</sup>, no es sino enunciar afirmaciones gratuitas o cometer peticiones de principio. Suponéis que se nace ciudadano de derecho, <sup>1182</sup> pero niego ese postulado, y entonces todo el andamio se viene abajo. No se nace ciudadano, apenas si se nace hombre. Sin duda alguna, todos los hombres tienen ciertos derechos por el solo “acto” <sup>1183</sup> de nacer en una sociedad. El <sup>1184</sup> huérfano, el fisiológicamente incapaz, el ciego, el ser privado de razón pueden ser adoptados por la sociedad, tienen si se quiere este derecho; pero no son ciudadanos, y algunos de ellos nunca lo serán. El mero atributo <sup>1185</sup> de la educación dada actualmente a los sordomudos y ciegos, por medio de procedimientos ingeniosos, les confiere derechos jurídicos que antes no tenían: algunos códigos les reconocen la plena capacidad civil y la responsabilidad moral cuando poseen cierto grado de instrucción. Las palabras civilización y ciudadanía <sup>1186</sup> tienen la misma etimología, y por consiguiente, estrecho parentesco.

Las ficciones deberían ya desaparecer del terreno científico, si se pretende que la sociología sea una ciencia. Es pueril repetir siempre que el *Pueblo* sacudió el yugo español, que el *Pueblo* dio el grito de libertad, que el *Pueblo* aceptó tal o cual estatuto o constitución... Quien hizo todo ello, el *Yo* colectivo de la revolución, es un pequeño grupo de hombres ilustrados y valientes <sup>1187</sup> que concibieron un pensamiento y afrontaron la responsabilidad de su ejecución. El

*Pueblo* del barrio o del distrito salió a la voz de mando del alcalde, que obedeció las órdenes del comandante, el cual, a su vez, las recibía del grupo director.

La ficción del *Pueblo* y del sufragio universal sirve para encubrir iniquidades mayores que las supuestas injusticias del sufragio restringido. Pretendéis<sup>1188</sup>, teorizadores, que todo el pueblo de una provincia debe contribuir a nombrar un diputado nacional, y que el pueblo acertará mejor que mil ciudadanos de razón y moralidad medianamente desarrolladas; pues bien, en vez de serlo por ese grupo superior, que no hubiera sido fácil manejar y torcer, tendréis un diputado elegido por diez mil peones de diez o doce empresarios y dueños de tierra. Decís<sup>1189</sup> luego que el pueblo todo debe concurrir a la confección de la ley, porque la ley es sufrida por todos; y no os fijáis en que vuestra ley es también sufrida por las mujeres, los niños desde cierta edad, los que no tienen por su nacionalidad derechos políticos, o los que los perdieron por sentencia de los tribunales...

Los que defienden el sufragio universal critican fácilmente la línea de demarcación que los sistemas existentes establecen entre los electores y los no electores. Dicen<sup>1190</sup> con razón que la aptitud aritmética exigida por Mill es tan vulnerable como la instrucción primaria de los Estados Unidos. Pretenden, como José Manuel Estrada, que sus adversarios están encerrados en este dilema: “o excluir ciegamente o discernir caracteres”<sup>1191</sup> (18), es decir, valores psicológicos de imposible apreciación. Pero no hay tal dilema; no todas las proposiciones disyuntivas son dilemas, y porque no llueve hoy, ello no significa que el cielo esté sin nubes. Tal vez, en el caso referido, la verdadera solución se escape entre las puntas del pretendido dilema.

Supongamos que no nos fijemos en ningún examen personal, en ningún *shiboleth* psicológico. No nos preocupamos del examen mental del ciudadano: pretendemos excluir del sufragio a los miembros sociales ignorantes, incapaces, inmorales, porque estos defectos constituyen una *causa* de inferioridad social; y entonces nos detenemos únicamente en los *efectos* sociales que aquella produce.

Con razón decís que la aptitud es de carácter psicológico: por eso no la examinamos, y sí nos fijamos en la *función*, que es la revelación tangible de la aptitud. Ha dicho el Maestro: *por sus frutos los conoceréis*<sup>1192</sup>. La escala de dignidad tiene sin duda muchos peldaños,<sup>1193</sup> pero no paramos atención sino en uno: el que está a nivel de la mirada del hombre de <sup>1194</sup>pie, arriba de los que se arrastran en la servidumbre o en el cieno del vicio.

No sería tampoco posible encerrar la condición del sufragio en una fórmula sentenciosa y de imperiosa brevedad. Pero nada es menos simple que la naturaleza y la vida: la línea recta es de invención humana. Si la sociedad está bien organizada, si es cierto que la moralidad, la instrucción y la laboriosidad sean bienes sociales, ello se manifestará generalmente por sus resultados. No hay que ocuparse de las excepciones cuando se sabe que disminuirá gradualmente su número. Ciertos oficios y profesiones requieren instrucción elemental; la propiedad adquirida, por mínima que sea, la posesión del más pequeño capital, son indicios casi ciertos de actividad y sentido recto; una libreta de la caja de ahorros casi vale socialmente un certificado de moralidad. Tenéis ahí (y hay muchos otros) elementos exteriores y palpables de capacidad electoral. No digo que así habréis excluido todos los elementos no idóneos, pero es casi seguro que no está excluido injustamente ninguno idóneo. Los gañanes, es decir los ceros que centuplican el valor de sus patrones, los vagos y ociosos, los inútiles y los nocivos no tendrán que venderse por un vaso de aguardiente.

Pero se nos interrumpe: “No encontraréis sino soluciones aproximadas, luego es preferible abandonar un propósito estéril”<sup>1195</sup> (19). No admitimos la conclusión, y hasta es necesario no haber practicado ninguna ciencia experimental para creer en otra cosa que en la *aproximación*. Toda nuestra ciencia, nuestra justicia, nuestra moral,<sup>1196</sup> toda nuestra verdad es aproximación. Nadie sabe qué hora es, ni qué edad tiene, ni qué distancia separa a Buenos Aires de Montevideo, sino por aproximación. Las órbitas elípticas de Kepler son una aproximación más vecina de la verdad que las circulares de

Copérnico; pero el gran principio de Newton nos aproxima más a la verdad; damos un paso nuevo con Laplace y, por fin, enuncia Herschell una generalización más aproximativa porque es más vasta, pero que no es sino provisional y está ya superada en la actualidad. Y así con todo. Si hubiera de definirse el progreso en una sola palabra, no habría otra mejor que *aproximación*. La medicina es una aproximación hacia la curación general: en tiempos de Ambrosio Paré morían quizá las tres cuartas partes de los amputados en el campo de batalla; en la época de Larrey sucumbía la mitad; hoy parece que se salvan las dos terceras partes en las amputaciones inmediatas y primitivas. Porque <sup>1197</sup> todas las estadísticas sean indudablemente falsas, no habremos de considerar inútiles sus aproximaciones. Y tal es el peligro de las afirmaciones perentorias.

Y por fin, ¿hay acaso más injusticia en excluir temporariamente a los incapaces por razón de inferioridad intelectual o moral, que a los incapaces por razón de sexo o edad? Esa misma lógica, instrumento escolar de que tanto se abusa y que suele tornarse arma de dos filos, <sup>1198</sup> ¿no exigiría que en el sufragio universal entraran en alguna proporción las mujeres y los niños? ¿En <sup>1199</sup> virtud de qué experiencia inatacable declararéis que a los diez y ocho años, y no a los veinte, como en otra parte, el adolescente se hace hombre súbitamente y nace racional y responsable, se abre en una mañana como una flor? En cuanto <sup>1200</sup> a las mujeres, es tan visible y real la vacilación de los que las excluyen de su sufragio universal, que pretenden salir del paso con efusiones poéticas. No quieren saber que las madres y esposas llenan las fábricas, ciertas administraciones, las tipografías, los talleres europeos, <sup>1201</sup> o comparten con el hombre las faenas del campo: ellos no las han visto y no las pintan sino en la actitud poética de oprimir eternamente contra su pecho al hijo recién nacido, y alzando al cielo azul los ojos enternecidos...

Con el sufragio limitado, que es una selección, buenas razones haríamos valer en contra de las mujeres (f. 123r) <sup>1202</sup> electoras; con el sufragio universal, no hay objeción seriamente <sup>1203</sup> sostenible.

El sufragio es la rueda maestra de la máquina política; por eso me he detenido en demostrar que,<sup>1204</sup> siquiera en este punto, Echeverría estuvo en la realidad y en la verdad. En otras páginas del *Dogma* abunda en vistas finas y profundas aunque siempre mezclados con errores y contradicciones. Ve muy bien cuán poco vale una revolución que consiste meramente en derribar el antiguo edificio, para luego reconstruirlo con los mismos materiales y sobre el mismo plan, mudando únicamente la portada y los escudos. Nada es una constitución liberal, sin los hábitos de la libertad. En 1846, después de tanto batallar, podía aún decir concisamente: “Los brazos de España no nos oprimen, pero sus tradiciones nos abruman”.<sup>1205</sup> A veces la forma de substitución<sup>1206</sup> del orden<sup>1207</sup> nuevo al antiguo<sup>1208</sup> hace ilusión respecto<sup>1209</sup> de su novedad. El espantoso<sup>1210</sup> cataclismo de la Revolución francesa puede<sup>1211</sup> engañar con<sup>1212</sup> respecto a sus verdaderas innovaciones<sup>1213</sup> (20): son reales, pero acaso no<sup>1214</sup> mayores que las que fluyeron del triunfo<sup>1215</sup> relativamente tranquilo de la revolución<sup>1216</sup> inglesa. Bien se vio esto en Francia,<sup>1217</sup> con<sup>1218</sup> la Cámara *inhallable* de 1815, y aun con<sup>1219</sup> algunas posteriores. No por hacer<sup>1220</sup> volar con dinamita un edificio, puede afirmarse que no será reedificado en su primitiva totalidad.

También está en la verdad nuestro Echeverría<sup>1221</sup>, cuando declara que toda discusión será estéril mientras no exista entre los partidos<sup>1222</sup> en lucha lo que él llama la “confraternidad de principios<sup>1223</sup>”. Sin duda, toda la historia nos muestra la lucha de dos partidos en el seno de la misma sociedad, y al<sup>1224</sup> vencedor en vísperas de ser vencido cuando ha aplicado y gastado todos sus elementos de acción. El progreso nace<sup>1225</sup> de ese conflicto. La “confraternidad de principios” no es la desaparición de los partidos y de la discusión fecunda, sino el reconocimiento de una base común para la discusión, en que podrían entenderse todos los hombres unidos<sup>1226</sup> por el amor a la libertad, a la civilización<sup>1227</sup> y el odio a la barbarie. Lejos de ser este

postulado el rechazo de la (f. 124r)<sup>1228</sup> diversidad de ideas, es la condición misma de su utilidad<sup>1229</sup>. Pero<sup>1230</sup> algunos años más tarde se contradecía Echeverría al afirmar que “el orden en las sociedades nace de la unión de los intereses, de la concordia de las voluntades, etc.”<sup>1231</sup> (21). Es el polo opuesto de la verdad;<sup>1232</sup> el orden es el equilibrio, es decir, la resultante de la lucha entre fuerzas antagónicas que anulan sus contradicciones, no dejando obrar como móvil eficaz sino la suma de sus similitudes.

Tales son, fuera de las consideraciones filosóficas y estéticas, que mejor resaltan en el examen de sus obras literarias, las principales ideas o aspiraciones<sup>1233</sup> de Echeverría acerca de<sup>1234</sup> la organización política<sup>1235</sup> de su país.

En cuanto a la forma, si he de decir todo mi pensamiento, encuentro que la parte más débil del *Dogma* es el estilo, y<sup>1236</sup> esto, por la constante preocupación del estilo. Se pretende conmovernos cuando era menester convencernos<sup>1237</sup>. A veces, cuando haría falta un teorema bien demostrado, se le reemplaza<sup>1238</sup> con cinco o seis metáforas superpuestas<sup>1239</sup>. A cada instante, y a propósito de constitución o forma de gobierno, una imagen sentimental o lacrimosa se abre paso,<sup>1240</sup> dejando ver al incurable romántico: “No<sup>1241</sup> hay bálsamo alguno que calme los corazones lacerados”. En<sup>1242</sup> otra parte nos refiere el accidente de los pueblos que pierden “la virginidad de su corazón”. Abusa<sup>1243</sup> intolerablemente de la patria, del martirio y sobre todo del “Sol de Mayo”. Los<sup>1244</sup> atenienses resolvieron mudar<sup>1245</sup> de sitio<sup>1246</sup> la Tribuna<sup>1247</sup> de las arengas, que miraba hacia al mar, porque en sus patéticas peroraciones<sup>1248</sup> todos los oradores<sup>1249</sup> habían dado en invocar fatalmente<sup>1250</sup> las “olas de Salamina”.

Dice el mismo escritor argentino antes citado, que el *Dogma* “no revela un espíritu, ni un carácter, sino una época”. Me parece que revela lo uno y lo otro, como<sup>1251</sup> se ha podido ver con este rápido



examen. Bastaría<sup>1252</sup> para hacer resaltar su carácter personal, la lectura del último capítulo, que ha sido redactado por Alberdi. Aquí<sup>1253</sup> aparece<sup>1254</sup> con su frase corta y aguda, si no siempre substancial<sup>1255</sup>, el verdadero escritor político, nacido para saborear a Montesquieu e imitarle casi con originalidad: el argentino que, bajo una forma un tanto afrancesada, ha lanzado a la circulación, durante cuarenta años, el mayor caudal de ideas y paradojas, unas nocivas, otras útiles para su país<sup>1256</sup>. Él rara vez<sup>1257</sup> usa una imagen que no sea explicativa y no haga oficio de un espejo<sup>1258</sup> convergente, si a menudo deformante,<sup>1259</sup> interpuesto entre su pensamiento y nuestra vista. Su *inventario* de los antecedentes unitarios y federales es casi<sup>1260</sup> una obra maestra de dialéctica<sup>1261</sup> en dos páginas.

Empero, aunque no tuviera su valor propio e innegable el *Dogma socialista*, quedaría grande y respetable el pensamiento que le inspiró; así como la *Asociación de Mayo*, constituida por la juventud liberal en frente del despotismo triunfante que hacía alarde de ignorancia y brutalidad, bajo pretexto de americanismo. No<sup>1262</sup> desfallecer, no desesperar de la civilización, de la ciencia, de las letras, delante de esa comparsa innoble y sanguinolenta de gobernadores o caudillos de cuchillo y *chiripá*; después de tantas noches siempre cubiertas de nubes espesas e impenetrables, guardar su fe en la eternidad de las estrellas; organizar la santa falange de Atenas, en tanto que el horizonte está cercado por las hordas bárbaras; y decir: Será nuestro el porvenir, a pesar del desierto, del *gauchaje* desenfrenado, del terror imperante, a<sup>1263</sup> pesar del desmayo de las conciencias, de la creciente cobardía y la complicidad de los apetitos materiales; a pesar de nuestros hogares profanados, donde lloran las madres que nada quieren saber fuera de la vida salvada a los seres de sus entrañas: hacer todo eso<sup>1264</sup> lo proclamo nuevamente grande y fecundo<sup>1265</sup>; y<sup>1266</sup> afirmo que la enseñanza práctica de la proscripción no fue tan completa, sino merced a la iniciación teórica que acabamos de estudiar; y que, por fin, la cosecha verdaderamente

magnífica que trajeron los años subsiguientes<sup>1267</sup> con la vuelta a la patria de sus hijos mejores, fue solo posible porque Echeverría, quince años antes, había depositado la buena semilla en un suelo que no la dejaría<sup>1268</sup> perder!<sup>1269</sup>

---

1059 [El trabajo fue publicado en *La Biblioteca* (1897, año II, tomo IV) y, con variantes, en *Crítica literaria* (1924). Corresponde al capítulo IX del manuscrito y, posiblemente, también al VIII; solo se conservan los folios 123r y 124r. Para más datos, véase el estudio filológico en el capítulo 1.]

1060 \* (1) Estas páginas forman parte de una obra manuscrita, terminada y encuadernada desde 1882. Este solo hecho muestra al menos que el autor no cultiva ilusiones exageradas acerca de la eficacia de sus escritos y la urgencia de su publicación. En el presente se notarán, junto a cierta exuberancia y verdor juveniles, muchas inexperiencias que preferimos no corregir: *quod scripsi, scripsi*. Es ocioso advertir que, sobre el fondo de la cuestión, mi criterio actual sería mucho menos afirmativo. Pero la juventud no duda de nada: afirma o niega. ¡Dichosa juventud!

1061 LB: Rosas

1062 LB: mundo; y

1063 [En LB y en CL, se lee: “fuerzas dispersas”. Editamos según la corrección introducida, en lápiz, en el volumen de CL conservado en la biblioteca del AGN; se registra un signo que indica inversión del sintagma “fuerzas dispersas” y el agregado de “intelectuales” en el margen.]

1064 (2) ECHEVERRÍA, Preámbulo del *Dogma socialista*.

1065 LB: Mayo: miembros

1066 LB: sacrificio, —nombres

1067 LB: político! —El

1068 LB: nacer.

1069 LB: *Es bueno que haya disidencias*

1070 (3) Nam aportet et haereses esse. Ad Corinth, XI, 19. [LB: esse. —Ad]

1071 LB: disidencias (3). —La pretensión

1072 LB: Persia

1073 LB: *Comité de salvación pública*

1074 (4) También Larra tradujo las *Palabras* de Lamennais bajo el título de *Dogma de los hombres libres*. [LB: *libres!*]

1075 LB: mundo! —¡La

1076 LB: fisiología. —Y

1077 (5) *Introduction a la médecine expérimentale. Passim*, y particularmente parte III, capítulo IV. [LB: *Passim*]

1078 LB: experimental (5). —Ello

1079 (6) José Manuel Estrada ha consagrado todo un curso al examen del *Dogma* de Echeverría. Habremos de tomar en cuenta, algunas veces, la crítica del escritor argentino. Estrada había notado el equívoco sobre la primera palabra simbólica.

1080 LB: bien

1081 LB: otras

1082 (7) Nadie ha expresado el origen divino de la sociedad como Bossuet. “Este largo encadenamiento de las causas particulares que hacen y deshacen los imperios, depende de las órdenes secretas de la Divina Providencia. Dios tiene desde lo alto de los cielos las riendas de todos los reinos; tiene todos los corazones en su mano: ya reciente las pasiones; ya les larga la rienda, y con ello remueve todo el género humano.” (*Discours sur l’histoire universelle*, cap. VIII, parte III). [En LB, no figuran los paréntesis.]

1083 sociales”. —¡Por

1084 LB: contradicciones

1085 LB: origen. —No

1086 LB: Nilo

1087 LB: Rhin

1088 LB: río. —Igual

1089 LB: individual; —y

1090 LB: individualidad”. —“La

1091 (8) V. gr.: las que les [LB: le] hace Renouvier (*Critique philosophique*).

1092 (9) Ley formulada por Milne Edward, *Zoologie*, página 288 y siguientes.

1093 LB: siglos, —que

1094 LB: Turquía,

1095 LB: colectivo

1096 (10) *Tapia*, *Civilización española*, tomo III, página 166.

1097 LB: real (10); y

1098 LB: necesaria,

- 1099 LB: avaricia,
- 1100 LB: Rothschild; —peligro
- 1101 LB: banquero!
- 1102 [En LB este es un punto y aparte.]
- 1103 LB: Sud-América
- 1104 LB: Bello era autor de un tratado de cosmografía
- 1105 LB: don Juan
- 1106 LB: Geometría
- 1107 [En LB este es un punto y seguido.]
- 1108 LB: No [Sin signo de exclamación.]
- 1109 LB: bien
- 1110 LB: nacionalidad? —Dado
- 1111 (11) En la historia [LB: Historia] religiosa no conocemos más profetas que los diez y seis bíblicos, y todos anteriores al cristianismo. Pero Echeverría no miraba las cosas tan de cerca: habrá querido decir apóstoles.
- 1112 LB: martirio" (11). —Y
- 1113 LB: muchos,
- 1114 [En el volumen de CL conservado en el AGN, hay un trazo hecho con lápiz, en el margen derecho, que abarca los tres últimos renglones de la página 294 (desde "un dolor corporal" hasta "para la fraternidad").]
- 1115 fieras? —No
- 1116 LB: Y ante esas insípidas edulcoraciones optimistas que no tienen ni base ni utilidad, y más parecen *plataformas* de candidatos perpetuos a la canonización
- 1117 LB: interior. —El
- 1118 LB: Ménilmontant. —Todos
- 1119 LB: decía
- 1120 LB: parte. —El
- 1121 LB: subyugadas. —Además
- 1122 LB: v. g.
- 1123 LB: ciudadano". —Él
- 1124 LB: *nacer!* —Y

1125 LB: conciertos

1126 (12) Los socialistas puros son lógicos al proscribir o deprimir las ciencias y bellas artes. “Nadie debe ser preferido a otros como sabio o más débil, cuando más como mejor; y todavía esta última distinción “a menudo peligrosa, porque engendra a trapaceros (*fourbes*) e hipócritas”. (ROUSSEAU, Prefacio de la comedia *Narcisse*). [LB: “hipócritas”. — ROUSSEAU, Prefacio de la comedia *Narciso*.]

1127 LB: Arístides, —el

1128 LB: flagrante:

1129 LB: ha,

1130 LB: menor

1131 LB: habría

1132 LB: entrar en su terreno sin su permiso

1133 LB: iguales,

1134 LB: condición,

1135 LB: rico

1136 LB: es

1137 LB: rango

1138 LB: Dice un moderno escritor:

1139 (13) P. Daryl. Podría [LB: Daryl. —Podría] objetarse que esa es la desigualdad social, no la civil o política; pero la una es síntoma de la otra. Puede verse en Blackstone la enumeración de los privilegios enormes de los Pares; muchos de ellos subsisten hasta hoy.

1140 LB: particular. —¿Qué

1141 LB: refutado, —y

1142 LB: principales,

1143 LB: que,

1144 LB: trabajo. Donde

1145 LB: acontecen

1146 LB: disolución. —Pero

1147 LB: salud:

1148 LB: más,

1149 LB: Echeverría

1150 LB: y aun

1151 LB: generales. —Dice

1152 LB: público”. —¿Cómo

1153 (14) Guizot ha omitido las últimas frases, que son las más fuertes y características.

1154 LB: idénticos”. —Aquí

1155 LB: o

1156 LB: quiere

1157 (15) *Esprit des lois*, libro III, capítulo III hasta VIII. Para ser justo, hay que agregar que Montesquieu emplea la palabra *virtud* en un sentido especial.

1158 LB: rodean:

1159 LB: si no

1160 LB: moral, —es

1161 LB: irónico. —Actualmente

1162 LB: soportar. —Podría

1163 LB: sonado. —Actualmente

1164 LB: *Dogma*,

1165 LB: propio, —lo

1166 LB: últimamente

1167 LB: palabra, dedicar

1168 LB: estado

1169 LB: filosofía”. —“Política

1170 LB: voluntad:

1171 (16) *Contrato social*, libro II, capítulo II: *Si la voluntad general puede errar*. Sin embargo, Echeverría, en la página 176, repetirá con el maestro: “Las masas quieren el bien y no saben dónde se halla”.

1172 LB: que, en la actualidad,

1173 LB: civilización. —La

1174 LB: caminos,

1175 LB: bien. —El

1176 LB: vereda

- 1177 LB: alguna. —Muchos
- 1178 LB: indignos
- 1179 (17) José M. Estrada, *Política liberal*.
- 1180 LB: esterilidad
- 1181 LB: etc. etc.
- 1182 LB: derecho:
- 1183 LB: mero hecho
- 1184 LB: sociedad: el
- 1185 LB: hecho
- 1186 LB: cultura, civilización y ciudadanía
- 1187 LB: valientes,
- 1188 LB: restringido. —Pretendéis
- 1189 LB: tierra. —Decís
- 1190 LB: electores: dicen
- 1191 (18) *La política liberal*, página 210.
- 1192 LB: *conocéis*
- 1193 LB: peldaños:
- 1194 LB: en
- 1195 (19) José Manuel Estrada, OBRA CITADA.
- 1196 LB: moral:
- 1197 LB: primitivas. —Porque
- 1198 LB: filos
- 1199 LB: niños? —¿En
- 1200 LB: flor? —En cuanto
- 1201 LB: europeos
- 1202 [Con “electoras” comienza el f. 123r del Ms.]
- 1203 ser[ia]mente
- 1204 que
- 1205 Ms., LB: abrumar”. —A

1206 Ms., LB: sustitución

1207 [-] orden

1208 ant[*i*]guo

1209 acerca

1210 espan[*toso*]

1211 [*En el Ms., sobre “puede” se observan restos de un trazo rojizo.*]

1212 [*El término “con” está perdido en el Ms.*]

1213 (20) El hecho más duradero de la Revolución es la transferencia y subdivisión de la propiedad. [*Ms: Nota al pie con letra, apurada, de Groussac. La llamada es una cruz.*]

1214 pero n[*o*]

1215 eambio triunfo

1216 Revolución

1217 Francia, [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.*]

1218 [*En el Ms. no figura “con”.*]

1219 [*En el Ms. no figura “con”.*]

1220 hacer[-]

1221 También está Echeverría en la verdad

1222 pa[*r*]tidos

1223 princ[*i*]pios

1224 el

1225 na[*ce*]

1226 un[*idos*]

1227 Ms., LB: civilización,

1228 [*Con “diversidad” comienza el f. 124r del Ms.*]

1229 util[*i*]dad

1230 Ms., LB: utilidad. —Pero

1231 (21) Manual de enseñanza moral.

1232 verdad:



1233 ~~veleidades~~ *aspiraciones* [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Son trazos apresurados que no terminan de formar la palabra; se lee: "aspiraci".]

1234 ~~acerea de~~ *sobre* [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio.]

1235 ~~del gobierno~~ *política* [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1236 Ms., LB: estilo —y

1237 converncer[nos]

1238 A veces haría falta un teorema bien demostrado, y se le reemplaza

1239 ~~sobre~~ superpuestas

1240 paso

1241 ~~n~~ *N*o [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio.]

1242 Ms., LB: lacerados"; en

1243 corazón". —Abusa

1244 LB: Mayo". —Los [En el Ms. la raya aparece tachada.]

1245 ~~que sabían dónde les apretaba el zapato~~ *se resolvieron* ~~mudarēn~~ [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1246 ~~luga[re]~~ *siti[o]* [El folio está roto y no se leen las últimas letras, que reponemos entre corchetes.]

1247 ~~t~~ *T*ribuna

1248 ~~todos los oradores~~ en sus *patéticas* ~~peroraciones~~ [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1249 ~~o cuando escasea[ban]~~ las ideas, *todos los oradores* [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1250 ~~abusar de~~ *invocar fatalmente* [Con un ductus diferente al del resto del manuscrito, que sólo se encuentra en este folio. Letra apurada, se comprende porque la añadidura quedará en las versiones posteriores. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado]

1251 com[o]

1252 ~~b~~ *B*astaría

1253 Ms., LB: Allí

1254 [Con “aparece” finaliza el f. 124r del Ms.]

1255 LB: repleta de substancia

1256 LB: el mayor caudal de ideas útiles para su país

1257 LB: Él no

1258 LB: lente

1259 [En LB no figura el inciso “si a menudo deformante”.]

1260 [En LB no figura “casi”.]

1261 [En LB no figura “de dialéctica”.]

1262 LB: americanismo. —No

1263 LB: imperante, —a

1264 LB: eso,

1265 LB: grande y fecundo por segunda vez

1266 LB: vez, — y

1267 LB: siguientes,

1268 LB: nada deja

1269 [Al final de LB, se lee: “Quebrada de Lules, octubre de 1882.”.]

## Capítulo X<sup>1270</sup>

### *La guitarra*

La retirada del Ejército Libertador hacia las Provincias<sup>1271</sup> obligó a expatriarse a cuantos habiendo<sup>1272</sup> confiado en el plan y resolución de Lavalle, se comprometieron durante su desacertado e incomprensible paseo militar por el Norte y Oeste de Buenos Aires. Echeverría<sup>1273</sup> redactó y publicó una protesta del vecindario de Giles, cuando todo el mundo creía que<sup>1274</sup> al desembarcar en San Pedro y adelantarse hasta Merlo, casi a la vista del campamento de Rosas, obedecía Lavalle a un plan cualquiera, una<sup>1275</sup> idea buena o mala, un vago instinto militar.<sup>1276</sup> Pero sabido es que Lavalle retrocedió sobre la Provincia de Santa Fe<sup>1277</sup>, después de revelar al país su impotencia. Echeverría<sup>1278</sup> no podía por su salud seguir como soldado la cruzada libertadora; refugiose en la Colonia, estableciéndose definitivamente en Montevideo, pocos meses después.

Allí vivió modesta y honradamente, escribiendo sus últimas poesías, redactando obras elementales de educación, continuando por todos los medios posibles,<sup>1279</sup> su propaganda liberal.<sup>1280</sup> Soportó con loable entereza las mezquindades y prosaicos detalles de la existencia diaria del proscrito,<sup>1281</sup> —esa terrible *res augusta domi*, compuesta de sacrificios y privaciones oscuras, sin brillo trágico ni aureola, y que<sup>1282</sup> demandan tal vez mejor temple de alma que un acceso de heroica locura en el campo de batalla. Con menos gloria y grandeza, Echeverría en Montevideo me hace acordar del noble patriota Manin, enfer-(f. 126r)mo del corazón<sup>1283</sup> él también, el exdictador que vivía en París dando lecciones de italiano, resignado y aun sonriente<sup>1284</sup> cuando su enfermedad le dejaba sonreír.

Las obras literarias de Echeverría, y sobre todo las de esa época, mer[e]cen críticas numerosas: su vida es un modelo de dignidad. Vivió un poco alejado de los unitarios estrechamente convencidos, como Varela y Alsina, que pensaban ante todo en el triunfo de su partido. Vencido en el presente, unió sus esfuerzos a los de algunos orientales ilustrados como el Ministro Lamas, para preparar[ar] el porvenir<sup>1285</sup> por medio de la educación primaria y cívica, de la predicación cada día más elevada y superior al acontecimiento casual<sup>1286</sup> que limitaba las aspiraciones de muchos emigrados. Cumplió<sup>1287</sup> con todo sus deberes —hasta el de ofrecer su persona para la defensa—, durante<sup>1288</sup> ese largo sitio de Montevideo, la Nueva<sup>1289</sup> Troya, como se la llamó para recordar ese<sup>1290</sup> otro interminable sitio que<sup>1291</sup> pudo durar diez años, porque las arengas y las proclamas eran mucho más numerosas que los asaltos: la Ilión Americana tuvo su Homero, que fue Alejandro Dumas.

El propósito que de antiguo venía preocupando a Echeverría,<sup>1292</sup> acerca de las verdaderas funciones del poeta en la sociedad moderna, y que consistía según él<sup>1293</sup> en pintar las costumbres y tipos sociales en vastas composiciones dramáticas<sup>1294</sup> y narrativas, tuvo en los primeros meses de su estadía un principio de ejecución. Preludió con *La guitarra* a su voluminoso *Ángel Caído*, así como Byron ensayara en *Beppo* la nota alegre y burlona que había de dominar en *Don Juan*.

Parece imposible que después de *La cautiva*, no haya comprendido que debía tentar un esfuerzo en el sentido de la completa originalidad. A los cuarenta años, en la edad del pleno desarrollo, cuando el hombre ha sufrido, gozado, vivido, en fin, por cuenta propia, con el conocimiento profundo de su arte y los antecedentes que conocemos: reincidir en la imitación, persistir en tratar las obras más populares de los escrito-(f. 127r)res europeos, como cosa sin dueño, es una singular aberración del sentido literario. La única explicación aceptable<sup>1295</sup> es que Echeverría estaba poseído por la manía de la invención dramática, de la creación, —y esta le era

imposible. Desdeñaba<sup>1296</sup> lo que tenía: el don de la melodía, de la descripción fluida y penetrante, y ambicionaba desesperadamente la gloria del creador de seres animados. El<sup>1297</sup> buen poeta y su respetable Musa, convencido de la inutilidad de sus esfuerzos, habían hecho lo que esos matrimonios sin hijos que adoptan a algunos ajenos<sup>1299</sup>. Pero la adopción no importa la supresión de estado. Él ha pretendido anular los derechos de los padres naturales cometiendo el delito que el Derecho<sup>1300</sup> romano caracteriza precisamente con el nombre de *plagio*, y es por una picante coincidencia<sup>1301</sup> la calificación moderna de<sup>1302</sup> su procedimiento literario habitual. Echeverría<sup>1303</sup> ha invertido y hecho suya la famosa definición de la propiedad formulada por Proudhon.<sup>1304</sup> Pero entremos en el asunto.<sup>1305</sup>

Como dijimos ya, *La guitarra* es el primer poema en que el autor se propuso la pintura de los hábitos sociales;<sup>1306</sup> y para dar a su obra una sólida base de verdad, no encuentra nada mejor que pedir a uno de los cuentos más fantásticos de Hoffmann el rasgo fundamental de su poema.<sup>1307</sup> Sabido es que en *El violín de Cremona*, Antonia, la pálida hija del Consejero Crespel, está en comunicación tan íntima con el misterioso violín de su padre, que cuando vibran las cuerdas del instrumento,<sup>1308</sup> ella se estremece y cree que los sonidos se escapan de su pecho. Una noche, Crespel oye la voz de su hija; está cantando una melodía sagrada que nadie le enseñó; el padre escucha con terror la voz que se confunde con los sonidos del instrumento. Por la mañana encuentra a su hija<sup>1309</sup> expirante —y en el momento de exhalar su último suspiro, las cuerdas del violín<sup>1310</sup> se rompen<sup>1311</sup> con estrépito.

(f. 128r) Tal es el argumento imitado por Echeverría. Para dar a su cuento cierto color local<sup>1312</sup> ha sustituido el violín por la guitarra. La invención no es feliz, precisamente por el carácter tan vulgar de la guitarra argentina, que hemos oído casi siempre<sup>1313</sup> rasgar por toscas manos y marcando el compás de melodías desnudas de toda poesía

misteriosa. Echeverría desconoce constantemente las condiciones del medio, la armonía especial de las cosas ambientes. Hay una verdad más profunda que la realidad superficial, es la que hiere el corazón del lector. Si un novelista quiere interesarme en una caída, no me pintará al héroe revoleándose en un pantano; si se trata de un envenenamiento, un poeta no me dirá que Elvira halló ese día un sabor amargo a su puchero. —Y<sup>1314</sup> al lado de esa pretensión por<sup>1315</sup> el americanismo, renovado de Hoffmann, se interpolan escenas del poema quizá más poético de Byron, de *Parisina*<sup>1316</sup> !

El poema principia, como el que acabo de citar, con una sueva y melódica descripción de una noche de verano en las orillas del Plata, donde se hallan estos deliciosos versos, suspirados y vagos como susurro del viento en el trémulo follaje de los álamos. Ramiro (Lara, el Corsario, Don Juan —en fin Echeverría pintado por sí mismo) está entregado a un “sueño fantástico”<sup>1317</sup> :

.....<sup>1318</sup> lo despierta

La armonía fugaz de una guitarra,

Que dichoso amator quizá a la reja

De su querida pulsa... ¡Cuánto afecto

Movió en su corazón aquella tierna

Melancólica trova! —De otra vida,

Vida de amores y de encanto llena<sup>1319</sup> ,

Era revelación; adiós<sup>1320</sup> postrero

De horas de dicha que pasaron bellas

Para más no volver; era presagio

De infortunio o de gloria venidera...

(f. 129r) Ramiro entonces<sup>1321</sup> como imantado<sup>1322</sup> por el instrumento invisible, corre también a su vihuela, y entona perdidamente una canción que, para más señas, “allá en España en alabanza suya hizo un poeta”<sup>1323</sup>. — Quizá el lector pregunte indiscretamente a qué viene tanta profusión de vihuela desde el primer canto? No nos<sup>1325</sup> anticipemos a los acontecimientos. En el segundo canto aparece Celia:

Diez y ocho años tenía y era bella,

Bella entre las hermosas argentinas<sup>1326</sup>,

Que son reinas de amor en Buenos Aires

*Como el río que baña sus orillas.* (?)<sup>1327</sup>

Bella era Celia, al parecer dichosa...<sup>1328</sup>

Era en tanto infeliz...

Si preguntáis por qué, os dirá que era casada<sup>1329</sup> como la Doña Julia de Byron, con un hombre mayor que ella e insuficientemente sentimental: naturalmente<sup>1330</sup> busca para su desgraciada situación el mismo remedio que la primera amiga de Don Juan. Confesemos que si los románticos habían complicado el estilo, en cambio, habían simplificado la moral.

Y Celia algún consuelo solamente

Encontraba en la música expresiva

De su vihuela amada, cuyo hechizo

De sus horas el tedio adormecía...

Tercer canto: nueva descripción de otra noche de verano, no menos bella que Celia y la noche anterior. Todo es bello:

Era una noche de verano bella,

Noche de *arrobamiento y de delirio*...

Al lado de esos rasgos falsos o comunes, hay otros reales y *vistos*:

(f. 130r) Callaba la ciudad que coquetea

Al mirarse en las aguas de su río,

Y el empíreo estrellado semejaba

*De la tórrida zona el mar tranquilo.*

No se oía, dice luego el poeta,

Del vagabundo coro de los silfos

El mágico rumor...

Pero, es indudable que no se oía!<sup>1331</sup> Si ahora vamos a describir también cuánto no se veía ni oía allí —una<sup>1332</sup> descripción por eliminación!— Lo que sí oye nuevamente Ramiro, es una vihuela que acompaña, para variar, los siguientes versos cantados por una voz de mujer:

Entre mis venas corre<sup>1333</sup>

Quitándome el sosiego<sup>1334</sup>

De comprimido fuego

El devorante ardor;

Pero una voz secreta

Me dice:<sup>1335</sup> infortunada

Vivirás condenada

A eterno desamor...

Echeverría llama modestamente esa sarta de sandeces:



El concierto de canto y melodía<sup>1336</sup>

No humano, al parecer, sino divino

Muchas gracias! —El<sup>1337</sup> concierto es vulgarísimo en la forma, y más que grosero en el fondo. Hay más: el caso de Celia, de una mujer que cada noche lanza al aire semejantes relinchos de pasión, es meramente patológico. —Casi<sup>1338</sup> podría decirse del gusto literario, lo que Pascal, de la inteligencia de la Escritura: no es una ciencia del espíritu, sino del corazón. El gusto no es en apariencia sino un adorno de la inteligencia: (f. 131r) tiene en realidad su principio en lo más profundo o íntimo del ser humano. Me hace acordar de cierta enredadera que festonea con sus arabescos los pilares de nuestros patios: no parece sino una liana<sup>1339</sup> flexible y grácil que el menor viento podría arrancar... cuando<sup>1340</sup> <sup>1341</sup> no se la planta en un punto conveniente, sucede un día que el pavimento tumefacto se raja aquí y allá: es la raíz de la planta que desaloja piedras y ladrillos para abrirse paso.

En el canto siguiente, se nos describe un baile en una quinta de Buenos Aires: asisten Ramiro y Celia sin conocerse aún, a pesar de la correspondencia de sus dos vihuelas. Pero el rayo está cercano. — Entre<sup>1342</sup> las beldades porteñas allí reunidas,

Una de ellas, cuya frente

Sombreaban con *misterio*

*El pudor y la congoja,*

Entonces al son hechicero<sup>1343</sup>

De la *guitarra* cantaba

Tristes y amorosos versos...

Oh delicia! Debe ser ella, Ella!! Qué otra vihuela puede haber en el mundo? —Ramiro<sup>1344</sup> entusiasmado<sup>1345</sup> empuña a su vez la guitarra, tibia aun del divino contacto y “preludiando en tonos nuevos”,

Ora animados suspiros,

Ora misteriosos ecos,

Brotar<sup>1346</sup> hacía inspirado

Del melodioso instrumento...

En fin, la “hace hablar”, como diría un aficionado.

Celia estremecida, se resiste aún;<sup>1347</sup> pero cuando Ramiro se pone a cantar, sin duda con esa voz de falsete que todos conocemos, entonces<sup>1348</sup> oh! entonces, ella se siente subyugada:

(f. 132r) El corazón se sublima

Con las alas del deseo,

A una esfera de ventura,

De indecible arrobamiento<sup>1349</sup>

Y de delicias que nunca

Las que no amaron sintieron.

“Cuántas cosas en un minúe!”—No sabéis, vulgares rasgadores<sup>1350</sup>, la potencia encerrada en un punteado ejecutado con maestría! Habría un hermoso libro que escribir acerca de la influencia de la vihuela en la moralidad pública. Pero, por supuesto, que<sup>1351</sup> hay que saber tocar, como lo indica acertadamente Echeverría, que se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la música sabia de Aguado. Él había hecho suya aquella reflexión profunda de un sacerdote español que

gastó su vida en un Tratado de Crotalogía: *Las castañuelas pueden tocarse bien y pueden tocarse mal*<sup>1352</sup>. Echeverría, es decir, Ramiro las tocaba bien, y de ahí sus triunfos amatorios.

Es de noche, Celia está durmiendo y Ramiro también. Siquiera estaremos libres de vihuela... pero ni aun así, como vais a ver:

Celia dormía y soñaba.

Su esposo al lado despierto,<sup>1353</sup>

Observaba con asombro

La agitación de su sueño...

Y aquí viene copiada a lo largo la escena capital de *Parisina*<sup>1354</sup> (1), con nuevos detalles que no la embellecen. Parisina pronuncia un nombre en sus sueños, y dormida<sup>1355</sup> “estrecha a su esposo contra ese corazón que palpita por otro”<sup>1356 1357</sup>. La heroína porteña sueña con la guitarra fatídica y,<sup>1358</sup> por supuesto, con el guitarrista, pronunciando un discurso tan elocuente que

Al oír estas palabras<sup>1359</sup>

(f. 133r) Delirios de amor intenso,

Interrumpidas a veces

De suspiros y silencio,

Que revelaban de su alma

Los más íntimos secretos,

Dejó la cama su esposo

La sangre en furor hirviendo

Y echando mano a un puñal,

De su venganza instrumento,

Sin decir una palabra,

Los ojos chispeando fuego,

A herirla va...<sup>1360</sup>

Pero la contempla tan bella a la luz de la luna, que se detiene; la mira entonces

Con tan espantoso ceño<sup>1361</sup>,

Con tan iracundos ojos,<sup>1362</sup>

Que si a los suyos abiertos

Hallaran<sup>1363</sup>, hubiera sido

Aquel su dormir eterno<sup>1364 1365</sup> (2)

Felizmente, interviene para salvarla “su querida guitarra, cuyas cuerdas se tronzaron y rompieron todas de<sup>1366</sup> repente”<sup>1367</sup>.

Fuera de ser un plagio literal, lo peor del caso es que no está [sic] apropiado<sup>1368</sup>, pues no hay paridad alguna entre la situación de Celia y la de Parisina. Esta es culpable —y lo que dramatiza más la situación, es que es madrastra de su amante. Celia no ha tenido hasta ahora otra relación con Ramiro que la de la vihuela. Todo eso sería el colmo de lo grotesco, a no haber escrito Echeverría lo que sigue.<sup>1369</sup> El marido vuelve a su casa después de un furibundo paseo a caballo:<sup>1370</sup>

(f. 134r) Sudando y lleno de polvo

Vuelve el esposo a su casa.

En los ijares del bruto

Brota sangre...<sup>1371</sup> colorada!<sup>1372</sup>

Ciego penetra a la estancia

De Celia, a tiempo que triste

Su instrumento ella templaba,

Su vihuela *que era su ángel.*<sup>1373</sup>

Celia empieza entonces una comedia degradante<sup>1374</sup>: trata de persuadir a su marido que le adora y canta<sup>1375 1376</sup> una canción tan desabrida en sí, como<sup>1377</sup> repugnante para nosotros:

Ven a mis brazos<sup>1378</sup>

Esposo mío...<sup>1379</sup>

Mira,<sup>1380</sup> mis ojos

Por ti han llorado,

Toda la noche

Se han desvelado

También por ti...

Y el Otelo americano le contesta galantemente:

Gracias te doy, mi sirena<sup>1381</sup>,

A tu vihuela doy gracias,

Ella merece tu amor...

*Me voy a dormir, descansa.*

Y así concluye el séptimo canto;<sup>1382</sup> en el siguiente tenemos otra descripción de la noche de verano<sup>1383</sup>. Están reunidos los dos amantes.<sup>1384</sup> Ramiro ha entrado en la casa de Celia, en ausencia del marido, naturalmente. Se atreve a revelar su amor,

Declarando<sup>1385</sup> el misterio con acentos

Tan llenos de ternura y de eficacia,

Que a la misma virtud conmovieran.

(f. 135r) Y como parece que Celia no es la “misma virtud”, se defiende al parecer muy débilmente:

Huye, Ramiro, y mi inocencia salva!<sup>1386</sup>

Ay! exclama amargamente Ramiro ¿por<sup>1387</sup> qué no fui insensible a los encantos

De aquella tu dulcísima guitarra?<sup>1388</sup>

Yo, lo confieso, estoy empezando a sospechar que esa guitarra no es sino un símbolo —y en la duda, quiero ahorrar detalles y también “salvar mi inocencia”. —Es inútil decir que Ramiro no se va; llega el esposo que estaba “velando”, según nos dice el autor; se precipita sobre Celia:<sup>1389</sup>

Con puñal que en su diestra arroja llamas,

...<sup>1390</sup> mas Ramiro

Al ver la arma siniestra se levanta

*Lleno de indignación; el fiero golpe*

Detiene con su brazo,<sup>1391</sup> y lo desarma...<sup>1392</sup>

Celia en tan embarazosa situación, acude al recurso ordinario: se desmaya; y al punto se oye reventar otra vez las cuerdas nuevas<sup>1393</sup> de la guitarra, que se habían traído esa misma mañana de la esquina de Almandos!

En la segunda parte de este terrífico poema, nos aparece Celia “condenada<sup>1394</sup> a repudio”<sup>1395</sup>. El poeta la defiende con calor, habla de su resignación “virtuosa”, y lanza el anatema sobre el “hombre

adusto” que no la supo comprender.<sup>1396</sup> —Algunos de esos versos son elocuentes,<sup>1397</sup> pero no podemos conmovernos ante tan vulgar situación más vulgarmente presentada. Ramiro no ha vuelto a verla; pasea por todas partes su ardiente frenesí, creyendo ver siempre al marido amenazante y a Celia que le llama inútilmente:

Hierve entonces su sangre, y la venganza

Se levanta en su pecho *colosal*,

(f. 136r) “Muerte, grita, primero al asesino!”<sup>1398</sup>

Yo soy de Celia el ángel tutelar.

Era su esposo, sí, y deleite torpe

Beber pudo en su labio virginal;

Pero por él no palpité su pecho,

Ni su alma pura poseyó jamás!<sup>1399</sup>

Ella es mía, *lo sé* ¿quién<sup>1400</sup> a mi anhelo,

Quién oponerse a mi pasión podrá?

Yo la quiero, ella me ama, muera el necio

Que nuestro amor pretenda separar”.

Después de este hermoso raciocinio, que recuerda demasiado el de Macías en análoga situación, Ramiro monta a caballo para contener la fiebre de su espíritu; el poeta nos le describe así en todo el furor y desorden de la pasión:

...<sup>1401</sup> lleva el sombrero

Sobre la vista inclinada<sup>1402</sup>,

Porque lastima la luz

La ardiente pupila acaso,  
O porque ella de la noche  
De su espíritu es sarcasmo;<sup>1403</sup>  
Pistoleras al arzón,<sup>1404</sup>  
Frac azul, pantalón blanco  
Lleva, y espuelas que dan  
Gigante brío al caballo...

Estos versos refrigerantes calman un poco nuestra ansiedad, y seguimos con más sosiego a Ramiro<sup>1405</sup> que llega, con su frac azul y su<sup>1406</sup> pantalón blanco a una quinta que se encuentra ser [sic] —oh casualidad!— la misma en que oyó la vihuela de la desdichada Celia. Tenemos enseguida como novedad una cuarta descripción del crepúsculo nocturno y ¡nueva coincidencia! esta descripción es una bella imitación de la primera estrofa de *Parisina*<sup>1407</sup> —salvo el ruiñeñor<sup>1408</sup>, por supuesto:

(f. 137r) Y el crepúsculo en la tierra  
Iba lento derramando  
Aquella luz misteriosa,  
Aquellos tintes opacos  
Que a los objetos imprimen  
Contorno indeciso y vago.  
Las auras quietas dormían  
En sus aéreos palacios,  
Todo era calma y silencio,



Todo misterio aquel cuadro;  
Todo armonía y reposo  
En aquel sitio encantado,  
Do solo a veces se oía  
Del agua el murmullo blando,  
De la tórtola el arrullo  
O el gemido solitario...<sup>1409</sup>

Esto es lo que llamo la originalidad en la imitación: es obra de valor secundario, sin duda, pero nada despreciable. ¡Ojalá ya que no tenía el don de creación, hubiera poseído Echeverría el gusto seguro que sabe elegir y apropiarse!

En ese sitio solitario, no pierde Ramiro la ocasión para <sup>1410</sup> uno de esos monólogos abrumadores en que se invoca a Dios, se acusa el universo y se maldice el destino humano <sup>1411</sup> porque hay mujeres casadas y maridos intransigentes. Cumplido este sagrado deber, se acerca Ramiro al caserío, y salimos ahora con que esta dichosa quinta es su propia habitación! —Estos olvidos <sup>1412</sup> o imperdonables negligencias dan la medida de la aptitud <sup>1413</sup> de Echeverría para la poesía dramática o novelesca. Se sienta Ramiro en el comedor <sup>1414</sup> y luego se presenta una criada “de pelo y rostro africano”, que con ser ella africana <sup>1415</sup> es probable que pertenecían [*sic*] a la misma región todas las partes de su cuerpo; la criada tiene por objeto hacer estremecer al lector con sus cuentos de “luces” y aparecidos: <sup>1416</sup> pero la vulgaridad de los detalles produce en nosotros el efecto de la lluvia en las piezas de un fuego artificial. Tenemos luego otra visión <sup>1417</sup> fantástica <sup>1418</sup> que ni (f. 138r) es mejor ni peor que las ya descritas en *Elvira*. <sup>1419</sup>

Concluye por fin el lamentable poema —siempre de noche— con una salida de Ramiro llena de peripecias. Iba, sin rumbo, por las calles de Buenos Aires, cuando en “la saliente reja de una antigua ventana”<sup>1420</sup>,

Tropezó y lo distrajeron,

Los sones de una guitarra.

Hacia efectivamente algún tiempo que no teníamos música. Inútil<sup>1421</sup> es decir que se oye la voz de Celia lamentándose en versitos adecuados:

Ayer había

Flores muy bellas

Mas todas ellas

Mustias están,<sup>1422</sup> etc.

Están con efecto [*sic*]<sup>1423</sup> un poco mustias las flores... Antes que haya tenido tiempo Ramiro para reconocer la voz, le acomete un “emponchado”; duelo a puñal; Ramiro, aunque herido, mata a su adversario clavándole su puñal exactamente “en la tetilla”. Ya adivináis que es el *marido* (no sabemos su nombre, ni creo que Ramiro tampoco), y este al morir le lanza su correspondiente maldición. Ramiro despavorido huye, pero no a su casa, sino a la de enfrente, y encuentra allí a su pobre Celia que al<sup>1424</sup> verle

...<sup>1425</sup> se desploma al suelo<sup>1426</sup>, así exclamando:

“¡Sangre, Ramiro, *criminal* te mancha!”

Y al mismo tiempo que cayó se oyeron

*Las cuerdas reventar de una guitarra!*<sup>1427</sup>

Muerta Celia, Ramiro tuvo que viajar, como el Mardoche de Musset<sup>1428</sup>, para olvidar sus penas o “cambiar de amor”, si hemos de escuchar al irreverente poeta francés.

Tal es ese poema hecho de retazos mal apare-(f. 139r)jados, en que se mezclan muchos plagios con pocas impresiones sentidas, y estas mismas hartamente repetidas y comunes. No sé si el lector es de mi parecer, pero a la larga se me hacen prodigiosamente enervantes esas sonatas de *mirlitón* romántico, en que los héroes nocturnos nada hacen sino soñar, llorar, mirar el horizonte y quererse morir si no los quieren. Tanto lloro anega al fin toda poesía;<sup>1429</sup> y como la *Lisette* de Moliere, nos da gana de gritar al autor: “no lloréis así porque me vais a hacer reír”. Byron se salvaba por el acento sincero y varonil —nada llorón;<sup>1430</sup> su poesía era realmente la voz de su orgullo y su dolor; no era tísico; vivía frenéticamente, y entre dos cantos de Harold atravesaba a nado el Helesponto<sup>1431</sup>. Además sabía ser corto, mérito inmenso en un poeta. *Parisina* tiene diez páginas; *La guitarra*, más de ochenta: sobran setenta.

Y en fin, el fondo de ese poema es una aventura vulgar, un lance de las<sup>1432</sup> mocedades de todo el mundo, particularmente insípida<sup>1433</sup> cuando se la cuenta veinte<sup>1434</sup> años después con tanta complacencia y recalcamiento. En cuanto a la intervención sempiterna de esa vihuela, es uno de los hallazgos más ridículos que puedan alimentar la alegría de un sainete.<sup>1435</sup> —En Francia, llamamos *guitarra*<sup>1436</sup>, en estilo familiar, toda repetición cansada, todo estribillo esencialmente monótono y propio par[a] dar dentera. Hasta ahora, ignoraba el origen de la locución: ya<sup>1437</sup> lo conozco.

---

<sup>1270</sup> [Eliminamos el punto tras el número del capítulo.]

<sup>1271</sup> e Ejército Libertador hacia las p<sup>R</sup>ovincias

<sup>1272</sup> confi habiendo

<sup>1273</sup> ED: Aires. —Echeverría

<sup>1274</sup> ED: que,

- 1275 a una
- 1276 ED: militar—Pero
- 1277 ED: Santa-Fe
- 1278 ED: Impotencia. —Echeverría
- 1279 ED: posibles
- 1280 ED: liberal. —Soportó
- 1281 ED: proscripto
- 1282 ED: aureola, que
- 1283 ED: corazón,
- 1284 ED: sonriente,
- 1285 ED: porvenir,
- 1286 ED: casual,
- 1287 ED: emigrados. —Cumplió
- 1288 ED: defensa, —durante
- 1289 <sup>n</sup>ueva
- 1290 el int ese
- 1291 en que
- 1292 ED: Echeverría
- 1293 ED: consistía, según él,
- 1294 épica dramáticas
- 1295 ED: aceptable,
- 1296 ED: imposible. —Desdeñaba
- 1297 ED: tenía;
- 1298 ED: animados. —El
- 1299 de los demás ajenos
- 1300 d<sup>D</sup>erecho
- 1301 ED: coincidencia,
- 1302 del pr de
- 1303 [-] Echeverría

- 1304 ED: Proudhon...
- 1305 [En ED las dos últimas oraciones conforman un párrafo aparte.]
- 1306 sociales; [Coma tachada.]
- 1307 [En ED este es un punto y aparte. El párrafo siguiente comienza con una raya: “— Sabido es que”.]
- 1308 ED: instrumento
- 1309 hija [Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 1310 √[—]in violín
- 1311 ~~certan~~ rompen
- 1312 ED: local,
- 1313 ED: oído, casi siempre,
- 1314 ED: puchero. Y
- 1315 por [Escrito en el margen, pero al parecer en el mismo momento de la copia.]
- 1316 Parisina
- 1317 OC: fantástico sueño
- 1318 [Omite la primera parte del verso.]
- 1319 OC: llena
- 1320 ED: revelación;— adiós
- 1321 ED: entonces,
- 1322 Inmantado [Enmendamos la lección.]
- 1323 OC: ...allá en España / En alabanza suya hizo un poeta:
- 1324 [En ED hay punto y aparte. No aparece la raya.]
- 1325 nos
- 1326 OC: Argentinas
- 1327 [El signo de interrogación pertenece a Groussac.]
- 1328 [Se omiten tres versos.]
- 1329 ED: casada,
- 1330 ED: naturalmente,

- 1331 ¡' [*Signo de exclamación de cierre sobreescrito sobre el de apertura.*]
- 1332 ED: allí, —una
- 1333 OC: corre,
- 1334 OC: sosiego,
- 1335 OC: dice,
- 1336 OC: melodía,
- 1337 ED: gracias! El
- 1338 ED: patológico. Casi
- 1339 [-]liana
- 1340 € cuando
- 1341 ED: Cuando
- 1342 ED: Cercano. Entre
- 1343 hechicero; [*Coma tachada.*]
- 1344 ED: mundo? Ramiro
- 1345 ED: Ramiro, entusiasmado,
- 1346 [*La última letra está escrita sobre una borradura.*]
- 1347 ED: aún,
- 1348 ED: entonces,
- 1349 OC: arrobamiento,
- 1350 rasg[—]<sup>uea</sup>dores
- 1351 [*El “que” no figura en ED.*]
- 1352 [*El título es: Crotalogía o Ciencia de las castañuelas. Se trata de una sátira de los tratados de la Ilustración, escrita por Francisco Agustín Florencio, seudónimo de Juan Fernández de Rojas (1750-1819). No encontramos la frase exacta citada por Groussac: se trataría de una adaptación; uno de los axiomas del tratado es: “En suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal”.]*]
- 1353 OC: despierto
- 1354 (1) *Parisina*. V-VI-VII. [Ms.: Parisina]
- 1355 ED: dormida,
- 1356 ED: estrecha a su esposo “contra ese corazón que palpita por otro”

- 1357 [En ED hay punto y aparte.]
- 1358 ED: fatídica, y,
- 1359 OC: palabras,
- 1360 Va...; [Coma tachada.]
- 1361 OC: ceño, ED: ceño—
- 1362 OC: ojos
- 1363 [-]H allaran
- 1364 OC: eterno.
- 1365 (2) *He plunck'd his poniard in its sheath, etc.* [Se trata de un verso de Parisina.] [Debajo de esta nota, que lleva el número 1, aparece la indicación de otra nota, en blanco, con el número 2; en el cuerpo del texto no se encuentra la llamada correspondiente.]
- 1366 de [Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 1367 OC: De su querida guitarra / se tronzaron y rompieron / las cuerdas todas repente
- 1368 apropiada ED: apropiado
- 1369 ÷: [Dos puntos tachados; se transforman en punto seguido.]
- 1370 caballo: ~~sud~~
- 1371 [Los puntos suspensivos, con valor expresivo, son agregados por Groussac.]
- 1372 [En la cita, se omiten tres versos a partir de este punto.]
- 1373 OC: ángel. —
- 1374 repugnante degradante [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]
- 1375 que le adora y canta [Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]
- 1376 ED: canta,
- 1377 ED: sí, cómo
- 1378 OC: brazos,
- 1379 [Se omiten los versos restantes de la estrofa.]
- 1380 OC: Mira!
- 1381 OC: Sirena,
- 1382 [En ED el punto y coma se transforma en un punto y aparte.]

1383 N<sup>n</sup>oche de V<sup>V</sup>erano

1384 ED: amantes;

1385 OC: Declaraba

1386 OC: salva.

1387 p<sup>p</sup>or

1388 OC: ¿Por qué tu canto oyera y la armonía / De aquella tu dulcísima guitarra? / ¿Por qué no fui insensible a tus encantos?

1389 Celia: e~~on~~ p

1390 [Se omite la primera parte del verso: "A traspasar a Celia; —mas Ramiro". En ED se completa el espacio vacío con línea de puntos.]

1391 OC, ED: brazo

1392 ED: desarma. OC: desarma;

1393 nuevas [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado. Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]

1394 [—] "condenada

1395 OC: "Cuentan que el esposo airado / La ha condenado a repudio".

1396 [En ED hay punto y aparte. No aparece la raya.]

1397 b~~el~~es, elocuentes,

1398 OC: asesino,

1399 OC: jamás.—

1400 OC: lo sé. ¿Quién

1401 [Se omite la primera parte del verso: "Un mundo. —Lleva el sombrero".]

1402 ED, OC: inclinado,

1403 ED: sarcasmo:

1404 al[-] A<sup>a</sup>rzón

1405 a Ramiro [Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1406 e~~on~~ su

1407 Parisina

1408 ri[—]ñor rui señor

1409 [Puntos suspensivos presentes en las OC.]



- 1410 *de para* [Aparentemente con el mismo ductus de la copia.]
- 1411 [En ED no figura “humano”.]
- 1412 olvidos; [Coma tachada.]
- 1413 *ae<sup>o</sup>titud*
- 1414 ED: comedor,
- 1415 ED: africana,
- 1416 ED: aparecidos;
- 1417 [-] visión
- 1418 ED: fantástica,
- 1419 *Elvira*. [-] [Raya tachada.]
- 1420 OC: la saliente / reja de antigua ventana
- 1421 ED: música—inútil
- 1422 [Agregamos la coma.]
- 1423 ED: Están, con efecto,
- 1424 *exela* al
- 1425 [Solo se omite “Y” al comienzo del verso.]
- 1426 *verlo suelo*
- 1427 OC: guitarra,
- 1428 M[-]usset
- 1429 ED: poesía,
- 1430 ED: llorón:
- 1431 [—] Helesponto
- 1432 *Las* [La tachadura, suave, se interrumpa, como si finalmente se decidiera no omitir la palabra; en El Diario, se lee, en efecto, “las”.]
- 1433 *empalag insípida*
- 1434 [-]n veinte
- 1435 [En ED hay punto y aparte. No aparece la raya.]
- 1436 ED: guitarra
- 1437 ED: locución: — ya

## Capítulo XI

### *El ángel caído*<sup>1438</sup>

Después del análisis anterior, he de confesar al lector que me siento un poco embarazado para emprender el examen del último y más voluminoso poema de Echeverría. Este poema, obra de años, amorosamente acariciado por su padre, y que debía ser en su sentir una vasta síntesis de la sociabilidad argentina; esta mole imponente de 550 páginas en versos de todos los tonos y calibres, me ha infundido durante mucho tiempo temor y respeto —todavía más temor que respeto.<sup>1439</sup>

¿Qué diantres nos ha podido decir en tantos renglones un poeta elegíaco<sup>1440</sup> que hallábamos repetido y un poco pesado en sus poemitas manuales? —¡Quinientas cincuenta páginas! Tengo por ahí algunos más o menos épicos: los mido y peso; hallo que en mis ediciones, la *Divina Commedia* tiene 350 páginas; la *Eneida* y el *Paraíso Perdido*, poco más o menos lo mismo; el *Don Juan*, de Byron, unas 250, y para descender a comparaciones menos abrumadoras, *El diablo mundo*, de Espronceda, es mucho más corto que el *Don Juan*. Por fin, la deplorable *Caída de un ángel*, de Lamartine, cuyo título por una notable casualidad, tanto se parece al del poema actual, no alcanza a pesar de comprender su argumento el Cielo y la Tierra, a 380 páginas. ¿Qué será que nos diga D<sup>n</sup> Esteban Echeverría en 550 páginas?

Algo podemos prever de lo que nos espera por algunos párrafos de carta, atinados y modestos como de costumbre, y que D<sup>n</sup> Juan M. Gutiérrez ha publicado a guisa (f. 141r) de prólogo del poema: “Para que la literatura adelante en un país cualquiera, no bastan hombres de ingenio; se requieren además<sup>1442</sup> ciertas condiciones de sociabilidad que todavía no han aparecido en América... *El ángel caído* es la continuación de *La guitarra* (Parce Domine!)... los<sup>1443</sup> <sup>1444</sup> <sup>1445</sup>

principales personajes de *El ángel caído* reaparecerán en el *Pandemonio*. Con este poema daré fin al vasto cuadro épico-dramático, en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata....<sup>1446</sup> El Don Juan<sup>1447</sup> es un tipo en el cual me propongo concretar y resumir, no solo las buenas y malas propensiones de los hombres de mi tiempo, sino también mis sueños ideales, y mis creencias y esperanzas para el porvenir....<sup>1448</sup> Como todas las almas grandes y elásticas, la de mi Don Juan<sup>1449</sup> se engolfará a veces en las regiones de lo infinito y lo ideal; y otras se apegará para nutrirse<sup>1450</sup> a la materia o al deleite". — Preciosos son mis pequeñuelos, dice el búho en la fábula de La Fontaine.

Pero todo ello no nos anuncia desgraciadamente espectáculos de sorprendente interés; un granito de novedad nos convendría mucho más. Don Juan, que era ya a principios de este siglo "our ancient friend Don Juan"<sup>1451 1452</sup> (1), no habrá rejuvenecido después de vivir temporadas más o menos prolongadas en casa de Musset, Dumas, Pouchkine, Mérimée, Espronceda, Zorrilla<sup>1453</sup> (2), y no sé cuántos otros. La ingenuidad de Echeverría era imponderable. La mayor parte de su vida literaria la pasó eligiendo para imitarlos, los tipos más célebres de la literatura. No perdonaba ni a los títulos: sabido es que el proyectado *Pandemonio*<sup>1454</sup> conque amenazaba al público no hace excepción a la regla, pues es el nombre del palacio<sup>1455</sup> infernal descrito en el<sup>1456</sup> primer Libro del *Paraíso Perdido*<sup>1457</sup>. Tenía, puede decirse, en poesía la manía de las grandezas; y sabemos<sup>1458</sup> que estas manías se agravan con el tiempo, lejos de desaparecer; los accesos, en el principio intermitentes, se suceden cada vez con más frecuencias hasta lle-(f. 142r)gar a ser continuas.

En *El ángel caído* no es siquiera veleidad de composición e invención; parece que el autor hubiera definido para su uso la poesía americana, diciendo son los pensamientos ajenos. Esa obra de proporciones "colosales", como él dice tan<sup>1459</sup> acertadamente, es

parecida a las paredes de esos cuartos estudiantiles<sup>1460</sup>, empapeladas con hojas de periódicos *ilustrados*. Las escenas más disparatadas se suceden y codean sin vínculo alguno ni siquiera intención de continuidad. Sus defectos habituales se han exagerado, aminorándose al mismo tiempo sus cualidades, como sucede siempre. El estilo flojo, *largado*<sup>1461</sup>, suelta el pensamiento sin averiguar a donde irá a parar. Echeverría ya no parece que recordara que el arte se compone de esfuerzo imaginativo, trabajo escrupuloso y prolongado: desmarca tranquilamente la ropa ajena, y se la pone sin otra preocupación. Todos los poetas del mundo han escrito para él — incluso el Echeverría de ayer, que es despojado por el de hoy: repite en *El ángel caído* el desenlace de *La guitarra*.

Y lo más notable en el caso de Echeverría, es hallarse<sup>1462</sup> persuadido que su obra nueva es su obra maestra, correspondiendo en su monumento al Don Juan, en el de Byron, es decir, al pórtico central que sostiene el altísimo campanario del templo. —Las digresiones interminables, el afectado descaderamiento en<sup>1463</sup> el andar, la ironía del espíritu fuerte, el volterianismo<sup>1464</sup> más facticio que real, todas las menudencias exteriores, ciertos ademanes sobrado<sup>1465</sup> sueltos y de gusto dudoso —una mezcla de Faublas y Werther: he ahí lo que casi todos los byronianos han tomado a su maestro. Pero lo que le hace grande, su genio, buen cuidado han tenido de no tomárselo. Byron podía tomarse licencias en la elección del tema y en su desempeño. No había menester de escoger el terreno, el lugar de la cita para esperar allí la inspiración: era de los que ordenan a la Musa; pertenecía a la raza heroica de esos hijos de los dioses, que son capaces, si (f. 143r) la Sibila se les resiste<sup>1466</sup>, de arrastrarla de los cabellos hasta su trípode, como hizo Alejandro en el Templo de Delfos. —Tampoco podemos resistir al noble bardo inglés. Ha realizado sin esfuerzo aparente y con cierta gracia indolente y soberana, el tipo perfecto del poeta moderno. Ello le ha costado la felicidad y la vida, pero como el héroe macedonio, ha sido el más grande conquistador de corazones que existiera jamás. También

murió joven; cayó en su fuerza todavía juvenil como un héroe de Homero; y la posteridad no guardará del gran poeta sino ese delicioso perfil de adolescente mortal, rubio, elegante y altivo como un Apolo sajón. Pero él tampoco creía en la duración de su imperio; sentía que sus herederos admirarían ante todo sus habilidades y defectos; que todos los imitadores de *Don Juan* se afanarían en plagiar sus retruécanos y muecas irreverentes —pero ninguno podría repetir esos gritos sublimes, como el Ave María<sup>1467</sup> (3) y otros muchos, que producen en nuestra fatiga el efecto de un breve descanso en verano bajo los sauces que sombrean un manantial.

Entre las dotes poéticas que requiere este género de poesía que llamaré *donjuanesca*, hay una de que carecía absolutamente Echeverría: y es la gracia, el buen humor picante, la sal y el chiste, lo que hace que la peor comedia de Sardou no será nunca aburridora. Ese don de la risa que Musset, Merimée<sup>1468</sup> y el mismo Espronceda, han poseído en grado casi tan alto como su maestro. Este *esprit*<sup>1469</sup>, en fin, para darle el nombre que le han puesto sus padrinos que son también sus padres, este don precioso que se une al gusto<sup>1470</sup> para sazonarle y ser guiado por él: nadie ha carecido tan completamente de él como Echeverría. Este rasgo es excepcional entre los demás porteños distinguidos, que son todos espirituales y cogen al vuelo la gracia más desliada y fugitiva de un diálogo fran-(f. 144r)cés. Al mismo Mármol, no le faltó alguna vez un puñado de sal, siquiera de cocina, para sazonar las empanadas de Don Cándido.

Bajo este aspecto Echeverría es incomparable, inverosímil. Tiene unos coros de “Mozas” y de “Mironas” en los cuadros del *Baile* y del *Teatro*, que arrancan lágrimas. Su *Don Juan* que debería ser un tipo del Amigo de las mujeres, irónico y superior, parece que recita de memoria un Manual del perfecto bailarín: he aquí algunas de sus gracias cuando está *valsando*<sup>1471</sup> y electrizado por la música:

Contigo yo ahora, mi vida, quisiera

Volar a la esfera de un mundo mejor.<sup>1472</sup>

Ella

<sup>1473</sup>  
¿ Mi amor no te basta?

Don Juan

Sí, sí, vida mía,

Más yo desearía no tuviese fin. <sup>1474</sup>

Algunos momentos después, vuelta de Don Juan siempre *valsando*:

Vida mía, <sup>1475</sup> si supieras

Lo que te amo, no quisieras

Hacerme tanto sufrir...

Yo tengo para mí que este Don Juan debe ser santiagueño.  
Oigamos ahora a las “sífidas” del Plata <sup>1476</sup> :

1ª – Y Ema en perpetuos saludos <sup>1477</sup>

Siempre rodeada de gringos (una nota).

2ª – Gustará de sordos-mudos <sup>1478</sup>

Para la danza tan rudos <sup>1479</sup>

Que retozan como pingos <sup>1480</sup> (otra nota).

Echeverría estaba persuadido que no había mejor método para pintar espiritualmente la frivolidad o torpeza de sus personajes, que amontonar las frivolidades y tor-(f. 145r)pezas en el papel: a esto llamaría probablemente él, poseer bien su materia. A este respecto, su polémica con Angelis raya en lo fabuloso. La única gracia que descubre, —después de injuriar neciamente a su <sup>1481</sup> adversario, escarneciendo sus defectos físicos, su pobreza, su vejez, su desgracia de emigrado a la muerte de Murat, — es la desenterrar en un poema

de Th. Moore —que por supuesto, nadie conocía en el Río de la Plata — un personaje de gran chambelán llamado Fadladeen, y repetir con obstinación idiota: Fadladeen, Fadladeen, dirigiéndose a Angelis. Si hemos de creer a Echeverría y sus airecitos de vencedor, parece que eso hacía reír estrepitosamente al público del año 40! Lo más curioso del hallazgo<sup>1482</sup> es que, como todas las gracias laboriosamente buscadas, esta no da en el clavo, sino en la herradura: el Fadladeen de Moore<sup>1483</sup> (4) es el tipo del hombre que todo lo critica, que nada halla bueno en el mundo inclusive lo que hacen sus superiores ¡singular propiedad para echar en cara a Angelis sus “adulaciones rastreras”<sup>1484</sup> al Dictador!

Hemos visto en *La cautiva*, *Avellaneda* y demás poemas que tampoco posee Echeverría, ni en grado mínimo, el arte de la composición e invención. *El ángel caído* es aún más pobre como fondo. Ayudado por Byron, Espronceda, Lamartine, Dumas<sup>1485</sup> (5) e *tutti quanti* no alcanza a combinar sino la siguiente fábula, no sé si diga pueril o senil.

Una rica heredera porteña, Ángela, ha cometido una primera falta, como suele decirse: es el Ángel caído; pero como han sido salvadas las apariencias, el mundo, que solo vive (f. 146r) de apariencias, finge ignorarlo todo, y es recibida en todas partes, absolutamente como un ángel sin caída. El caballeresco<sup>1486</sup> Don Juan no encuentra nada más delicado y noble que regalar a la niña, el día de su cumpleaños, cincuenta y dos páginas de variaciones en verso sobre ese tema, que es verdaderamente fecundo. En su lucubración el Tenorio porteño nos la pinta a veces como una Eva después de la manzana, y en otras páginas, no menos mediocres, se exalta hasta llamarla repetidamente *Serafín*:

Pero como viniste alza tu vuelo

Y llévame contigo hasta ese cielo

Donde brilla tu trono de carmín:

Pasear quisiera en las etéreas salas.

Llévame, Serafín <sup>1487</sup>, sobre tus alas,

Llévame, Serafín <sup>1488</sup>.

Es tan noble como todo eso el Don Juan idealizado por Echeverría. —Nos hallamos enseguida en un baile, cuya minuciosa descripción parece destinada para las personas eruditas que quisieran saber dentro de unos siglos lo que era tan interesante reunión hacia el año de 1845; en cuanto a los lectores actuales, quedan expresamente prevenidos por el mismo poeta:

... <sup>1489</sup> no debe ocultarse a los lectores

Que todas las tertulias se parecen. <sup>1490</sup>

Se baila, se conversa y se chismea efectivamente como en todas las tertulias pasadas y presentes; se ha formado un corro de “mozos” deliciosamente educados, y Don Juan, que oye relatar en alta voz por uno de ellos la aventura de Ángela, da un tremendo bofetón al narrador, Don Pedro, y se retira satisfecho con haber salvado así la honra de su amiga. Para seguir idealizando a su héroe, el poeta nos enseña todas las consecuencias de su proeza, desde la víctima que está (f. 147r)

Echando sangre aún por las narices, <sup>1491</sup>

Hasta los comentarios caritativos de las mujeres que

Aunque <sup>1492</sup> el arranque generoso loaron

De Don Juan, en sustancia dedujeron <sup>1493</sup>

Ser debía el galán más preferido. <sup>1494</sup>

Se nos presentan ahora algunas de las hazañas de Don Juan. Ha engañado, bajo <sup>1495</sup> palabra de casamiento, a una desdichada Estela quien, como dice el poeta pintándola <sup>1496</sup> con esmerada delicadeza:



...<sup>1497</sup> a más de los quince y su frescura,<sup>1498</sup>

Rasgos tenía de inefable gracia,

Expresión en su rostro de ternura,

De pasiones ardientes y de *audacia*.

Su talle era menudo y sus facciones

Y su mano y su pie; pero torneadas,

*Perfectas en grosor y proporciones*

Las formas de su cuerpo...

Es imposible dejar de reconocer en la calle a una persona descrita una vez por Echeverría: es tan vivo el relieve, tan precisos y felices los detalles, que apenas si distinguiríamos mejor las<sup>1499</sup> facciones de una dama musulmana cubierta con sus triples velos. Pero nada es el cuerpo: hay que oír lo que era el alma de Estela en su “pureza y virginal candor”<sup>1500</sup>; y para mostrarla en toda su seducción, el poeta empieza la Cuarta Parte, así, *in medias res* (lo que no se refiere a su traje de levantar), uniendo la más escrupulosa realidad a la más etérea poesía:

*Estela*<sup>1501</sup>

¿<sup>1502</sup> Qué horas son?

*El criado*

Las ocho dan;

¿Y sus mercedes no van

(f. 148r) Esta noche a la comedia?

*Estela*

No; anda a decir a Don Juan

Que venga a las once y *media*<sup>1503</sup>

En su casa estará ahora:

Corre.

*El criado*

Pero la señora

Como está así tan enferma,

Tal vez, niña, no se duerma

Antes de llegar esa hora,

Y pobre de mí si siente

Ruidos en el patio...

*Estela*<sup>1504</sup>

Oye<sup>1505</sup>, tente!

Llave pondrás a la puerta

De calle en falso, y alerta!

Porque te echo agua caliente

Si te duermes otra vez...<sup>1506</sup>

Tal es la poética Estela. El “africano”<sup>1507</sup> cumple religiosamente su mensaje. Después de burlarse de la “celosa chinita”<sup>1508</sup>, como llama delicadamente Don Juan a Estela, delante de su criado, sale “para la comedia”<sup>1509</sup>; se detiene un momento en un zaguán para decir cuatro piropos a otra prenda suya, la hermosa Cesarina, a quien regala la rosa mandada por Estela: “me gustaría ver en tu seno luego esta vellosa”<sup>1510</sup>,<sup>1511</sup> <sup>1512</sup>. —Se oye un grito ahogado: es Estela que ha

presenciado la escena desde la vereda. Se retira Don Juan, y después del primer momento de sorpresa, se serena a tal punto que “varias veces soltó la risotada”.

Conocemos el lance en el teatro; por un esfuerzo de invención inaudito, el poeta hace que se forme en un corredor el mismo corro de jóvenes <sup>1513</sup>, que en <sup>1514</sup> el baile; el mismo Don Pedro repite los mismos chismes que le valen el mismo regalo del mismo Don Juan. Algunas pullas de los “Mozos en la platea” son perfectamente groseras y aun inde-(f. 149r)centes <sup>1515</sup> (6): y nunca, en tanto dicho, en tanta cháchara, aparece un adarme de verdadero chiste: todo insulsez o grosería. —Al salir del teatro, Don Juan penetra en la casa de Estela; sentido por la “mamá”, tiene que refugiarse en un altillo, y luego en la cama del negro:

Y así como estaba de gala vestido,

Peinado, de guantes, con fraque lucido

Del negro en la cama sucia se tendió; <sup>1516</sup>

Y con poncho <sup>1517</sup> oscuro que encontró enrollado

Doblando las piernas, el cuerpo enroscado,

De pies a cabeza todo se cubrió.

La vasca María tomó su candela...

¡Y cree Echeverría que son estas las gracias picantes imitadas de Byron, piensa que se puede envilecer en ese fango las escenas cómicas o sensuales, pero siempre poéticas del bardo inglés! Ahorremos vulgaridades. Don Juan, descubierto <sup>1518</sup>, hace grandes juramentos a la pobre “máma” <sup>1519</sup>, y se retira enseguida, habiendo agregado esta página gloriosa a sus hazañas. No va a su casa; pues como “era Don <sup>1520</sup> Juan romántico a su modo”, se dirige a la playa, y aprovecha de <sup>1521</sup> la hora y una espantosa tormenta que se

desencadena para lanzar al Plata un saludo en 152 versos, algunos de ellos briosos y levantados, pero singularmente apropiados a su situación y recientes aventuras:

Salve oh Plata! en tu presencia

Multiplicarse yo siento,

Sublimarse mi existencia,

Lo que hay de *humana* en mí;

Y ora quieta, ora iracunda

Se muestra, hirviendo la vida

Rebosar en mí fecunda,

Como rebosa ahora en ti.....<sup>1522</sup>

(f. 150r) ¡Quién pudiera, hermoso Plata,

Cabargar sobre tus ondas

Y de tus entrañas hondas

Los misterios descubrir!

Y en el raudo torbellino

De la tormenta engolfarse,

En su atmósfera bañarse

Y de su vida vivir,<sup>1523</sup> etc.

Y llevado a la Policía por un sereno que le encuentra en ese estado, sin sombrero, nos <sup>1524</sup> dice el poeta, pues parece que su saludo al Plata, ha sido con sombrero y todo, se encuentra allí con Don Luis y otros alegres mozos pescados en el barullo del teatro. Se repiten los

diálogos espirituales acerca de las mujeres, de los amoríos y de “Mayo”. He aquí una muestra de los grandes pensamientos que formula Don Juan, entre un mate y un cigarro:

La Patria es Mayo o la *idea*<sup>1525</sup>

Que a su sol brotó inmortal;

La grande y digna tarea

Es trabajar porque sea

Base del orden social!<sup>1526</sup>

Tal es el programa netamente formulado de ese idealizado tipo de la juventud liberal; en cuanto al *trabajo* de que habla, no es menos ideal, pues rechaza con el mayor desprecio toda propuesta de ocupación que no sea algunas de las que le conocemos. Así lo expresa con tanta altura como elocuencia:

Ni me place hacer ensayo

Del oficio de lacayo

Para que en algo me tengan,

Y aunque pitanzas no vengan

Mejor sin librea me hallo...<sup>1527</sup>

Bien fácil me hubiera sido

(f. 151r) Como a tantos subir alto<sup>1528</sup>,

O como víbora el nido

Rastreando, poner de un salto

La planta en él atrevido.<sup>1529</sup>

Pero tal hoja doblemos...

Seguiremos el consejo de Don Juan, pero no sin admirar de paso la clase de *ideal* que soñaba Echeverría para su país: ser comerciante, industrial, médico, empleado, todo ello es degenerar, así lo dice expresamente en varias partes de sus poemas ¡Don Juan ser “lacayo”! Lo único útil y honorable es engañar a dos o tres niñas — digo *engañar* y no seducir, porque el nuevo Tenorio hace juramentos y se perjura, creyendo rehabilitarse luego con ir a declamar lugares comunes al Plata o la Luna.

Pero tenemos que seguir a Echeverría que porfía en hacernos admirar a su Don Juan: escribe una carta injuriosa a Cesarina, que ha creído en su palabra; pero no sin haberla leído a su amigo Don Luis. Estela, deshonrada<sup>1530</sup> y abandonada<sup>1531</sup> por él, muere de dolor. Y para que la pobre víctima no tenga suerte en este mundo ni en el otro, se hace servir para su largo epitafio una combinación de los lamentos de Espronceda sobre “la desdichada Elvira”, y de *Los*<sup>1532</sup> *fantasmas* de V. Hugo<sup>1533</sup> (7):

¡Cuántas mueren así, lindas como ella,

De la *virgen*<sup>1534</sup> edad en el albor...<sup>1535</sup>

Alciones solitarios que iracunda

La onda traga en su nido de repente;

Tórtolas amorosas que a *infecunda*

*Viudez* el plomo condenó inclemente!,<sup>1536</sup> etc.<sup>1537</sup>

(f. 152r) Poco después, Don Luis se aprovecha de una noche de verano para tener una entrevista con el Ángel caído y arrancarle la confesión de su amor ¡<sup>1538</sup> oh felicidad suprema! —En consecuencia, y ante una palabra de su madre que poco cree en versos y apunta a lo positivo, Ángela se casa a los pocos días con el terrible brasilero Pereira —de pasiones volcánicas y celoso como un tigre, según

suelen pintar a los brasileros en la peti-piezas del Palacio Real<sup>1539</sup>. Asistimos a las bendiciones, seguido de copiosos mates, porque esa noche, Doña Ana está dispuesta a echar las puertas por la ventana:

Traen refrescos y *mate*<sup>1540</sup> los criados:

Pasan horas así...

Cuánto mate! Y sin embargo se cierne en la desgracia sobre “la cuadrilla gentil y contradanza”<sup>1541</sup>. Ángela se ha “desprendido”, es decir, que se ha alejado del salón: la seguimos con inquietud ¿qué misterio es este?

A solitario cuarto se encamina

Con un papel en mano<sup>1542</sup> ...

Tememos cometer una indiscreción... pero no, es una carta de Don Luis: un adiós en veinte octavas reales. Luis se ha suicidado, después de componer otro adiós no menos sentido para su mejor amigo Don Juan. Ángela vive separada de su marido que ha descubierto, no lo que importara descubrir, sino que Luis quiso a su mujer cuando era soltera, y se mató por ella. Tal es el motivo de la separación! Pero si pedimos sentido común a los héroes de Echeverría será cosa de nunca acabar.

Don Juan no ha olvidado la muerte y los adioses desgarradores de Don Luis: este modelo de los amigos se muestra inconsolable, y a los pocos días hace a Ángela querida suya:

Llévame, Serafín<sup>1543</sup>, sobre tus alas<sup>1544</sup>

Llévame Serafín!<sup>1545</sup>

(f. 153r) Están los amantes reunidos una noche en un poético recinto que han convenido en llamar la *Glorieta del Amor*. Imprudentes! pierden su tiempo en recitarse diálogos que no recuerdan sino muy vagamente los de Romeo y Julieta. Óyese un tiro: es el feroz Pereira que los ha sorprendido; y nos dice el poeta

que para encubrir sus designios, el brasilero no ha cargado consigo más que una escopeta, una espada y un puñal<sup>1546</sup> (8). — En fin ¿qué agregaré? Es el desenlace de *La guitarra*: muerte del marido y abandono de la pobre mujer, porque ni los Ramiros ni los Tenorios son gente de cargar con sus víctimas cuando quedan sin amparo.

Tal es ese celebrado poema en toda su novedad<sup>1547</sup> y tendencias tan generosas como originales.

En cuanto a los caracteres, ya los hemos visto pasar con su sello de vulgaridad que no excluye la extravagancia. El fondo del “vasto cuadro épico-dramático” es la sorprendente historia de un calavera sin alma, gracia ni talento, que se junta con una mujer perdida!

Cuando se recuerda que Echeverría pretendió pintar la sociedad argentina de su tiempo, que escribió su poema descansadamente, de 1842 a 46, en Montevideo, y que no ha encontrado para mostrarnos más que ese baile vulgar, esas<sup>1548</sup> aventuras y amoríos más chatos que las veredas, ese sempiterno romanticismo de alcoba, con su desenlace tan gastado y previsto, —viene a la memoria el dicho de aquel personaje suizo que viajó anualmente de Ginebra a París, de 1789<sup>1549</sup> a 1809, y que a todas las preguntas que le hicieran en su patria contestó invariablemente: *Nada nuevo ocurre*<sup>1550</sup> *en París!* — ¿Qué es la poesía social, o qué era el poeta Echeverría, sino ha oído en esos años los gritos de las víctimas, los sollozos de las madres en los hogares saqueados, los amores cruzados por los puñales de los sicarios, como un cielo tem-(f. 154r)pestuoso por los relámpagos; las matronas y las vírgenes manchadas en los atrios por la mano soez del *mazorquero*: tanta escena verdaderamente patética, trágica en que la poesía de Shakespeare y de Dante gotea como la sangre de las heridas abiertas?<sup>1551</sup>

Es decir que para Echeverría los rasgos resaltantes y dignos de perpetuarse de la sociabilidad urbana del Plata durante el lúgubre quinquenio, son los deslices de Ángela, las proezas amorosas de Don Juan, las necias risotadas de las “mironas”, los “fraques” con puñal de los elegantes de pacotilla, el fin conmovedor de dos mujeres livianas, en fin el vulgar suicidio por amor con que nos han



ensordecido todos los folletinistas europeos, todo ello coronado por el encanecido melodrama de la “Glorieta del Amor”<sup>1552</sup>! —En verdad ha sentido mejor lo que pedía su<sup>1553</sup> tiempo, ese Mármol<sup>1554</sup> tan inflexible y deficiente que quizá con menos dotes naturales que Echeverría, ha hecho vibrar siquiera la cuerda varonil en sus *Imprecaciones a Rosas*<sup>1555</sup> y algunas páginas de su *Amalia*. Mientas que su aplaudido y reblandecido émulo destilaba frialdades azucaradas en todos los álbumes<sup>1556</sup> de Montevideo, él siquiera mostraba algo de lo que un verdadero poeta pudiera escribir para estigmatizar esos días de sangre y eterna vergüenza, y legar a las generaciones venideras otra cosa que pálidas copias de originales ya<sup>1557</sup> gastados en el Viejo Mundo.

No pretendo, entiéndaseme bien, que en los días de tormenta social, todo poeta haya de ser forzosamente un Tirteo o un Juvenal. Nadie piensa en reprochar a un Anacreon el haber sido amigo de los tiranos de Atenas, y continuado cantando *la Rosa y los Amores*, mientras que en la sombra Harmodio y Aristigitón ocultaban bajo mirtos sus puñales vengadores... Los degüellos de la mazorca no impedían que se abrieran las flores y los corazones, que cantaran su júbilo las aves y sus ensueños las almas vírgenes: el alba reía sobre Palermo y Santos Lugares entonces (f. 155r) lo<sup>1558</sup> mismo que hoy —y pudiera un poeta joven haber cantado entre rejas, como la Cautiva<sup>1559</sup> de Andrés Chénier<sup>1560</sup>. Pero repito que si se nos anuncia en 1845 un poema social y político sobre Buenos Aires, no es posible sin abdicar todos los derechos de la realidad y de la poesía, olvidar que entonces dominaba y arrojaba su color siniestro a toda la vida social en sus menores detalles, la abominable tiranía cuyo renombre ha retumbado por los ámbitos del mundo. Color especial y asaz característico tenían entonces un baile, una función teatral, una reunión por íntima que fuera: un soplo de terror ajaba los jazmines en las rubias cabezas inocentes, y nunca más que entonces fue la muerte hermana del amor. De ello nada nos ha dicho Echeverría: en su lugar, nos enseña prolijamente todas las frivolidades de una

*highlife* de poco más o menos, sin más rasgo original que su extraño modo de conversar, siguiendo laboriosamente las modas europeas y algo distante aun de la verdadera distinción; nos obliga a escuchar la chacota y los chismes de barrio, parecidos a los de todos los barrios. Esa terrible policía porteña nos aparece en plena dictadura bajo un aspecto paternal y bonachón, dejando que unos cuantos calaveras arrestados por una noche, cenen y *liberaloteen*<sup>1561</sup> a sus anchas en la misma prisión. Si el poeta satírico se muestra alguna vez es para atacar lo que él llama la Plutocracia<sup>1562</sup>, es decir, la vida fácil y la legítima importancia de los que se han enriquecido con su labor<sup>1563</sup> — y el desprecio arrojado a la cara de los hijos del trabajo por el hijo del modesto vizcaíno D<sup>n</sup> José Domingo Echeverría, puede parecernos hoy una acción asaz inoportuna y torpe: por lo demás, el delito de Echeverría es meramente de intención; se embriaga con el sonido de sus propias palabras y concluye probando exactamente lo contrario de lo que se propuso al comenzar:

Y en los palcos estaban y balcones

Las gentes de valer en patacones:

El Pueblo en lo demás. Se distinguía

(f. 156r) Allí la advenediza aristocracia

Que funda en los talegos su valía,

Como en todo concurso, ora en la gracia

De sus trajes de moda, en lo lucido

De sus galas y asiento distinguido;

Y extranjeros de traje muy decente,

Gente que acceso fácil doquier halla,

Le habla<sup>1564</sup> familiar, cosa corriente

*Dónde el traje hace gente a la canalla; —*

Cosa muy natural y muy sencilla,  
Y que a nadie por cierto maravilla,  
Do se aquilata el mérito por oro  
Y se compra con él rango y decoro.

Cosa en el teatro sobre todo justa  
Donde el lugar se adquiere por dinero  
Y el que quiere gastar lleva al <sup>1565</sup> que gusta  
Como un hombre de pro, valiendo *ceros* <sup>1566</sup> ,  
Y do cualquier imbécil, cualquier tonto  
Verdulero o patán, sin labor, pronto  
Tiene el primer lugar. Y es la desgracia  
Fatal de la soberbia Plutocracia,  
Que a su palacio de oro donde impera  
Con orgullo tan necio <sup>1567</sup> y tan liviano,  
Subir puede sin título un *cualquiera* <sup>1568</sup>  
Y reinar igualmente en soberano;  
Mientras que la alta silla, el regio asiento  
Que ocupa por sus obras el talento,  
Nadie escala con oro en plazo breve  
Ni admite nunca advenediza plebe.  
Bueno es que triunfe en teatros y festines,

Donde se acata el fausto, y en el baile,<sup>1569</sup>  
Como después del rezo y los maitines  
En rico *refitorio* obeso fraile,  
Pero que deje el encumbrado puesto  
*Al ingenio sublime, aunque modesto;*  
Que abra campo y salude reverente  
(f. 157r) Cuando solo, entre tanta muchedumbre,  
Sin pompa mundanal, la noble frente  
Muestra bañada de divina lumbre.  
Porque Mayo al crear la Democracia  
Marcó para elevarse otros caminos,  
Y su Sol de la intrusa aristocracia<sup>1570</sup>  
Pulverizó al nacer los pergaminos;  
Porque el labor del brazo y de la mente  
Solo ennoblece y dignifica al hombre!<sup>1571, 1572</sup> etc.

Hase dicho que bastaban unos renglones escritos por un hombre para hacerlo ahorcar: bien podemos decir nosotros que basta una página como la que hemos transcrito para quitar a un escritor el rango que pudiere ocupar, no solamente en las letras, sino también entre la gente culta. He transcrito esa larga filípica, no tan solo porque es muestra del estilo chabacano y ramplón, con pocas vetas felices, que domina más y más en *El ángel caído*: es también porque pienso que, fuera de la trivialidad y grosería de algunos términos, no hay<sup>1573</sup> ejemplo de página semejante en literatura<sup>1574</sup> alguna.<sup>1575</sup> Yo creo que el empleado o dependiente de más humilde categoría que en materia

relacionada con sus funciones, cometiera semejante raciocinio, se pegara así en los dedos con su propia férula, demostrara en tal grado la inconsecuencia y falta de sentido común, sería despedido inmediatamente. ¡Y nos sorprendíamos al encontrar tantas confusiones y <sup>1576</sup> contradicciones en el *Dogma*! Quitados las redundancias y oropeles, he aquí el raciocinio reducido a su más *simple* expresión: “Estoy protestando indignado, porque en el teatro la gente que paga más, es decir cualquier miserable trabajador enriquecido, cualquier extranjero bien vestido y con el bolsillo repleto, la canalla, en fin, puede ocupar un palco con tal de abonar su importe! Y el director dejará que un *cualquiera* se anteponga a un gran poeta como yo, bajo el ruin pretexto que no puedo o no quiero pagar esa localidad, y que él no se atreve a ofrecer a sus artistas en vez de patacones una media docena de estrofas mías! —¡Campo, (f. 158r) “plebe advenediza” <sup>1577</sup>, campo al sublime poeta! ¿Acaso Mayo no destruido los privilegios, y fundado la Democracia sobre la base de la igualdad? Siendo todos iguales, como dice mi autor favorito, José Prudhome <sup>1578</sup>, *salvo las diferencias que pueden existir entre nosotros*. ¿Con qué derecho viene un patán, un verdulero, un extranjero, a ocupar un palco encima de mi cabeza?”.

Cuando os digo que es adorable ese rapto de lógica! — <sup>1579</sup> No es desgraciadamente el único pasaje en que se pinta Echeverría bajo colores desfavorables: puede decirse que todo ese personaje de Don Juan es la caricatura del autor. La vanidad enfermiza del poeta y su amor propio exagerado se dejan ver en cada página. Es vez primera que la capa romántica de Don Juan encubre la chupa del dómine: critica las producciones de sus cofrades como pudiera hacerlo un tendero al hablar de la tienda rival. Se acuerda de la *guinea por cada verso que ganaba* Byron: como si Byron, el más desprendido de los hombres, no hubiera regalado el valor de sus primeros poemas, y entregádose más tarde, cuando necesitó dinero para sus nobles propósitos, a la conciencia de su editor Murray. Además esta comparación entre el gran poeta y Echeverría es singularmente *outrucidante* <sup>1580</sup>. Ni fuera juicioso exigir de una sociedad naciente y

arruinada por los trastornos políticos, ese óbolo de la viuda en pago de canciones: no era tiempo aún de enriquecerse en el Plata los jardineros floristas.

No aplicamos en todo su rigor al hombre estas y otras muchas reflexiones que ese poema inspira: creo que el mal gusto del escritor tiene mayor culpa que el corazón del ciudadano. Si se me dijera que algunas de ellas son extrañas al arte, contestaría que lo son menos que esta mala novela en verso en que el arte tiene una parte ínfima. Es el fondo del canasto poético, vaciado sin elección ni entusiasmo. —Dícesenos que Echeverría dejó dormir su poema varios años en un cajón de su escritorio: hubiera podido perder la llave y no publicarle jamás. Manuscrito o impreso, *El ángel caído* no salvará<sup>1581</sup> el umbral de esos limbos literarios (f. 159r) donde se arrastran oscuramente las obras muertas al nacer por falta de desarrollo, y sin recibir el bautismo de la gloria.

---

1438 [Eliminamos el punto tras el título.]

1439 , [Punto escrito sobre una coma.]

1440 eleg[—]íaco

1441 una [Enmendamos la lección.]

1442 OC: ,además,

1443 [Se omiten dos párrafos.]

1444 [Se omite un párrafo.]

1445 OC: Los

1446 [Groussac invierte el orden del texto original. Lo citado hasta aquí se encuentra en la página 8 del volumen correspondiente de las OC; lo que sigue, en la 6.]

1447 [“Don Juan” está subrayado, pero luego se tacha el subrayado.]

1448 [Se omite un párrafo.]

1449 OC: D.

1450 OC: nutrirse,

1451 “æœf our ancients friend friend Don Juan”

1452 (1) Byron. Canto I-I

1453 (2) El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla salió a luz [*Ms.: El Don Juan Tenorio de Zorrilla fue publicado ~~salió a luz~~*] a principios de 1844.

1454 Pandemonio

1455 de ~~la ciudad~~ *palacio* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]

1456 et el

1457 Paraíso Perdido

1458 es sa[-] sabemos

1459 [-] tan

1460 ~~po~~bres estudiantiles

1461 [*Puede tratarse del término portugués.*]

1462 que hallarse

1463 [—] en

1464 volterianismo [*Escrito sobre un fragmento borrado.*]

1465 sobrados [*Editamos “sobrado”, dado que funciona como adverbio.*]

1466 ~~los re~~ se les resiste

1467 (3) *Don Juan* [*Ms.: Don Juan*] — Canto III — Estrofas CII y siguientes. [*Agregamos el punto final.*]

1468 Merime [*Enmendamos la lección.*]

1469 ~~sp~~ esprit

1470 ~~ese hermano del buen gusto~~ este don precioso que se une al gusto

1471 ~~bailan~~ valsando

1472 OC: mejor; [*En la cita se omiten varios versos entre este y el siguiente.*]

1473 [*En las OC no figura el signo de interrogación de apertura.*]

1474 OC: fin...

1475 OC: vida mía!

1476 Plata[-]

1477 OC: saludos,

1478 OC: mudos,

1479 OC: rudos,

1480 [En las OC las palabras “gringos” y “pingos” están escritas en bastardilla y cada una está acompañada de una nota al final que explica su significado.]

1481 sus

1482 hallazgo; [Coma tachada.]

1483 (4) Es la caricatura del crítico Jeffrey, de la *Revista de Edimburgo*.

1484 [No encontramos el sintagma en las cartas a De Angelis. Parece una creación de Groussac a partir de términos que utiliza Echeverría, por ejemplo, en el Dogma, editado, junto con las cartas, en el tomo 4 de las OC: “No hay igualdad (...) donde no tiene merecimientos el talento y la probidad, sino la estupidez rastrera y la adulación”.]

1485 (5) Antony y sobre todo Ángela. —El mismo autor nos muestra a su Ángela (no se digna siquiera cambiar el nombre) asistiendo a la representación del drama de Dumas, el público halla tanta analogía entre la ficción y la historia que circula a propósito de la heroína de Echeverría, que se produce un escándalo de gusto deplorable.

1486 ~~e~~aballeroso caballeresco

1487 OC: serafín

1488 OC: serafín

1489 [Se omite “Pues”.]

1490 OC: parecen;

1491 OC: Y echando sangre aún por las narices

1492 OC: Y aunque

1493 OC: dedujeron,

1494 OC: preferido;

1495 [-]bajo

1496 pintándola[-] [Coma tachada.]

1497 [Se omite “Porque”.]

1498 OC: frescura

1499 a una dama las

1500 [Los términos se repiten en el poema, pero no encontramos este verso en las OC. Aparece, por ejemplo: “Corazón inexperto y sin orgullo / Virginal, candoroso como el suyo: —”.]

1501 OC: La niña

1502 [En las OC no figura el signo de interrogación de apertura.]



1503 OC: media; —

1504 Estela

*Estela*

1505 Hoye

1506 OC: vez; —

1507 OC: Africano

1508 [*Groussac crea el sintagma. En las OC aparece “Celosa es la chinita!”.*]

1509 [*No aparece el sintagma. Groussac agrega el “para”.*]

1510 [-] velloso

1511 OC: Me gustaría / Ver en tu seno luego esta velloso

1512 [*Agregamos el punto y seguido.*]

1513 mezes jóvenes

1514 rep en

1515 (6) Página 185.

1516 OC: tendió; —

1517 OC: poncho [*En las OC, está acompañado de una nota al final que explica su significado.*]

1518 ha descubierto

1519 “mamá” [*Palabra subrayada, y subrayado tachado.*]

1520 OC: don

1521 †<sub>e</sub>

1522 [*Se omiten varias estrofas.*]

1523 [*Agregamos la coma.*]

1524 ~~con la traza de loco~~ nos

1525 [*Las bastardillas pertenecen a las OC.*]

1526 OC: social.

1527 OC hallo. [*Se omiten varias estrofas.*]

1528 OC: alto

1529 [*En la cita se omiten dos estrofas ubicadas entre este y el siguiente verso.*]

1530 desh[-] <sup>onr</sup>ada

1531 abandonada; [*Coma tachada.*]

1532 |[-] <sup>o</sup>s

1533 (7) *Les Fantômes* [Ms.: *Les Fantômes.*] —Que j'en ai vu mourir!....

Foutes fragiles fleurs, sitôt mortes que nées!

Alcyons engloutis avec leurs nids flottants!

Colombes que le ciel au monde avait données!, etc.. [*Agregamos la coma.*]

[*Nota al pie con letra de Groussac. Se equivoca, copia "Foutes", en lugar de "Toutes".*]

1534 virginidad

1535 [Se omiten varios versos.]

1536 [*Agregamos la coma.*]

1537 OC: inclemente;

1538 ¡i [Signo de exclamación de apertura sobrescrito sobre el de cierre.]

1539 de / <sup>P</sup>alacio r <sup>R</sup>eal

1540 [*Las bastardillas pertenecen a las OC.*]

1541 OC: "La cuadrilla gentil luego la llama, / Después la contradanza; es incansable,"  
[*Groussac modifica los versos.*]

1542 la mano

1543 OC: serafín

1544 OC: alas,

1545 OC: serafín.

1546 (8) Pág. 522 ..... ¡mal mi escopeta

Sirvió esta vez a la venganza mía!

..... pero un puñal me queda y una espada.

[*Nota: se omiten versos, entre el segundo y el tercero de la cita. El último verso, por otra parte, termina en las OC con puntos suspensivos.*]

1547 novedad; [*Coma tachada.*]

1548 vulgar. Esas [*Reemplazamos el punto por una coma, dado que entendemos que se trata de un error de copia.*]

1549 1[-] <sup>789</sup>

1550 pasa ocurre

1551 abiertas? Es-d

1552 OC: amor

1553 a su

1554 m Mármol

1555 [Hay versos de Mármol que son imprecaciones, pero no hemos encontrado una colección editada que se titule de esa manera.]

1556 álbums [Editamos de acuerdo con las normas ortográficas vigentes en la actualidad.]

1557 y ya

1558 eome (f. 155r) lo

1559 [La obra se titula: "Le jeune captive".]

1560 Ché[—]nier

1561 [Al parecer, se trata de un neologismo acuñado por Groussac. La lección en el manuscrito se lee con claridad.]

1562 p Plutocracia

1563 laboriosidad

1564 OC: hablaba

1565 OC: el

1566 [Las bastardillas pertenecen a las OC.]

1567 neg[—] necio

1568 [Las bastardillas pertenecen a las OC.]

1569 Bueno es que triunfe en teatros y festines,

~~Bueno es que triunfe en teatros y festines, donde se aca~~

Donde se acata el fausto, y en el baile,

1570 OC: Aristocracia

1571 OC: hombre,

1572 [Agregamos la coma.]

1573 ereo que haya

1574 ning literatura

1575 [Punto escrito sobre una coma.]

1576 en y

1577 OC: advenediza plebe [*Groussac invierte los términos.*]

1578 Pru[-]<sup>dh</sup>ome

1579 [*Antes de la raya, se encuentra, tachada, una marca vertical, lo que podría ser un signo de exclamación de apertura.*]

1580 [*En francés.*]

1581 ~~pasa~~ salvará

## Conclusión

Los últimos años de Echeverría fueron bastante tristes<sup>1582</sup>. Aunque para un porteño sea Montevideo una segunda patria, nada puede llenar el vacío que deja en nosotros la desaparición de la tierra donde nacimos y pasamos nuestra juventud. La<sup>1583</sup> proscripción es más que el alejamiento de la patria: el que por necesidad o conveniencia emigra voluntariamente, espera que algún día volverá, y aunque no volviera nunca, basta esa esperanza para que la ausencia se haga soportable. ¡Tan grande es la influencia de las ilusiones en nuestra felicidad!

Aunque la situación material de Echeverría no<sup>1584</sup> era precaria, había tenido que aceptar un empleo en la enseñanza, y estas funciones pedagógicas no podían cuadrar del todo con su carácter ni satisfacer sus vastas aspiraciones. Continuaba el sitio de la ciudad, pero con cierta blandura y relajamiento que revelaba ya que estaba en otra parte la solución del problema político. Estaba minado el poder de Rosas: y sus últimos crímenes, lejos de infundir el terror, como en otro tiempo, no hacían sino revelar el suyo propio. Se ligaban contra él el Brasil y el Paraguay; el General Urquiza preparaba su campaña decisiva. Pero veía muy bien Echeverría que la suerte de la patria no estaba en buenas manos, y que el vencedor de *India Muerta*<sup>1585</sup> alcanzando el poder, no haría sino una sustitución de tiranía.

Tampoco<sup>1586</sup> había de ver brillar el día de Monte Caseros<sup>1587</sup>. Como Juan Cruz Varela, no había de ver a su patria “ni al morir”. La enfermedad que trabajaba su organismo, desde su juventud, vencía lentamente su resistencia. No (f. 161r) se hacía ilusión alguna acerca del desenlace, y desde 1845, se preparaba tranquilamente para el largo viaje. Sus últimos escritos demuestran ya el cansancio. Era necesario el estímulo de un certamen o la invitación de alguna dama para que levantara la voz: y sabido es que los certámenes y los salones nunca inspiraron la gran poesía. Había descendido a escritor

de circunstancia y escenógrafo literario de las fiestas patrias. Redactaba trataditos clásicos sin alcance ni originalidad. El asesinato de Florencio Varela no hizo estremecer las aflojadas cuerdas de su lira. Se mantenía en pie, pero semejante a nuestros laureles descorazonados y huecos que solo viven por la corteza. Estaba concluido.

Su ilustre biógrafo, que le conoció tan de cerca, piensa que su enfermedad no era mortal y fue desacertadamente atendida; opina que un buen régimen le hubiera salvado, mientras que la “lanceta y ventosas sajas” apuraron su fin. Compréndese que no abramos opinión en tales materias. Sin embargo, la vida, bien a pesar nuestro suministra al más ignorante nociones médicas: es la dolorosa clínica que cursamos en la cabecera de los seres queridos. Las indicaciones subjetivas que da el mismo Echeverría acerca de su estado: palpitaciones, opresión, vértigo, zumbidos de oídos, latidos exagerados de las carótidas, parecerían caracterizar una endocarditis crónica, reliquia del ataque que sufriera en su juventud, y que ocasionó probablemente algún estrechamiento valvular. Posible es que el diagnóstico fuese equivocado, en el principio, como lo dice D<sup>n</sup>. Juan M. Gutiérrez: la auscultación y esfigmografía estaban entonces muy distante de su perfección actual. Pero no <sup>1588</sup> estaban contraindicadas como él cree, las pequeñas evacuaciones sanguíneas; sin que por eso dejen de comprenderse la influencia feliz que hubiera ejercido un régimen severo y el abandono de todo trabajo intelectual. <sup>1589</sup> Echeverría bien o mal cuidado, (f. 162r) sucumbió el 19 de enero de 1851. El Gobierno y la población honraron su memoria cual lo merecía este buen ciudadano y escritor de talento. —Un año después, las puertas de la Patria se abrían para los proscritos de Mayo; pero el obrero de la primera hora, el patriota que había estado en el trabajo no estaba en el honor...

Tan solo restaría ahora resumir en pocas palabras el juicio definitivo que acerca del talento de Echeverría, se halla disperso y acaso repetido en el examen particular que de sus obras principales he ensayado en las páginas anteriores.

Empero, aunque ese resumen sea casi un requisito obligatorio en todo estudio crítico, yo lo omitiré por considerarle muchas veces inexacto y casi siempre injusto. El hombre más sencillo en apariencia, es un ser ondulante y diverso, como dice Montaigne: no puede caber en una fórmula concisa, ni siquiera en un retrato de una página.

No hay absolutamente hablando, hombre bueno ni malo, cobarde ni valiente, necio ni prudente. Cada uno de nosotros al hacer su examen de conciencia, reconoce que ha faltado mil veces a su unidad de carácter, y que la aparente consecuencia de la conducta no es en muchas ocasiones más que una conformación laboriosa al papel que se nos ha adjudicado. ¡Singular pretensión de la sociedad y extraña influencia de la manía simplificadora! — <sup>1590</sup> El avaro no ha de conocer la generosidad, ni el valiente el miedo... Ay! <sup>1591</sup> Cuántas veces maldecimos el rótulo inarrancable <sup>1592</sup> que el mundo nos incrusta <sup>1593</sup> en la espalda! A fuer de generoso, tengo que dar sin gana; a fuer de inflexible, sacrificaré mi opinión presente a mi opinión de ayer.

Impera todavía en la historia y crítica literaria esta preocupación simplificadora y académica. Al hablar de Corneille, se insiste en *El Cid* y no en *Atila*; pero ¿quién nos asegura que el primero, más que el segundo es expresión genuina del autor? —Nos ha-(f. 163r)bláis de Napoleón: de cuál? ¿Del *comediante* o del *tragediante*? ¿Del que en Brumario, caía desmayado de miedo ante los brazos de sus granaderos, o del que en 1814, en Arcis, empujaba <sup>1594</sup> un caballo hasta una bomba <sup>1595</sup> que caía a sus pies, hacíale olfatear la mecha, y esperaba impasible el momento de rodar en polvo con su caballo mutilado? —Nuestras simplificaciones son falsificaciones. Aconsejar a un escritor que encierre en una página el retrato moral de un hombre, es pedir a un ingeniero que haga el perfil de un camino, tomando dos o tres vistas del trayecto. El hombre intelectual es un tejido de contradicciones como el hombre moral. Newton escribía los *Principios* casi al mismo tiempo que comentaba la Apocalipsis. Y para volver a nuestra humilde esfera, Echeverría ha escrito *La guitarra* después de *La cautiva*, y en la segunda hay páginas

malísimas, en cambio de que las hay admirables en la primera. En vez <sup>1596</sup> de resumir, pues, los rasgos que están en su lugar refiriéndome a cada obra particular, en vez de pretender corregir mis repeticiones o aparentes contradicciones que no son sino aspectos diversos y característicos de mi modelo, —creo más útil el examinar ligeramente los que pertenecen a su propia idiosincrasia, y cuáles <sup>1597</sup> debe a las circunstancias en que vivió <sup>1598</sup> .

El carácter especial de una producción literaria, lo mismo que la conducta individual, es la resultante de varias fuerzas componentes que tienen en el ser humano su punto de aplicación. Esta resultante puede desde luego dividirse en dos, que llamaré la *inneidad* y la educación; sin tomar precisamente la primera palabra en el sentido cartesiano, ni en el fisiológico (Lucas) en que suele <sup>1599</sup> oponerse a *herencia*.

La inneidad, para mí, es la suma de las fuerzas o facultades que se hallan en potencia en el recién nacido. Algunas de ellas son la triple herencia genérica <sup>1600</sup> , nacional y paterna, y la inneidad propiamente dicha que hace, por ejemplo, que dos hermanos casi de la misma edad puedan ser diferentes y aun opuestos, (f. 164r) a pesar de ser idénticos todos los elementos generadores. —Bajo el nombre de educación, designo, además del aprendizaje escolar, la influencia de la familia, de la sociedad, de la vida y condición social de cada individuo.

Tales son, aunque la enumeración parezca pedantesca, las influencias diversas que amasan y modelan al ser humano, obrando por consiguiente de un modo decisivo tanto en su conducta moral como en sus manifestaciones intelectuales. Al mismo tiempo que se aprecia en conjunto la obra de un escritor, es útil estudiar la naturaleza de espíritu que la produjo, eliminando si es posible todas las causas coadyuvantes o perturbadoras que influyeron en él. En el caso actual la incógnita del problema sería la inneidad de Echeverría, considerando las otras influencias como datos conocidos.



El elemento de la raza era en Echeverría una mezcla de mal y bien. Si las cualidades de fuerza y firmeza de fibra que distinguen a los hijos del Norte de España, es cierto que completan feliz y generalmente la blandura, el ardor, la ligereza y la gracia argentina; tenemos por otra parte que el padre de Echeverría murió joven, legándole probablemente su complexión enfermiza. La producción intelectual demanda un gasto de fuerza considerable. Si el cuerpo no es solvente, hay desequilibrio en favor de la masa cerebral; la imposibilidad de prolongar el trabajo en condiciones normales impide que se llegue a la relativa perfección, al mismo tiempo que el cuerpo se enerva<sup>1601</sup>, y contrae el carácter, tendencia a la irritación, al egoísmo, a la excesiva susceptibilidad<sup>1602</sup>.

La educación escolar no fue del todo favorable para el desarrollo de Echeverría. La instrucción que se daba entonces en el mejor colegio de Buenos Aires estaba fundada en el escolasticismo y la veneración de los textos. El programa se componía principalmente de la Gramática y Retórica, el Latín, la Filosofía y las Matemáticas<sup>1603</sup> elementales. Pero la verdad es que no se aprendía realmente ninguna de esas asignaturas. Faltaba el fecundo aprendizaje de las ciencias (f. 165r) experimentales, que no vale solamente por los conocimientos adquiridos, pero sobre todo por su método inductivo que enseña la importancia de la observación y experiencia, inculca el amor de la verdad y se impone al espíritu guiándole en todas las adquisiciones ulteriores. El complemento de educación que se dio Echeverría en París, fue más superficial que profundo, por más que él asegurase lo contrario. Todas las lecturas y extractos no enseñan la historia cuando se rompe el hilo conductor del método. Su conocimiento de la filosofía era vago y contradictorio: parece creer y repite varias<sup>1604</sup> veces que el idealismo es el escepticismo; da una definición del Cristianismo que mejor se aplicaría al budismo; ignora los procedimientos de la lógica hasta donde pueden ignorarse; su estética es una abigarrada combinación de ideas ajenas; sus "Objeciones a un Materialista"<sup>1605</sup> podrían ser de un alumno de 1º año, regularmente aprovechado. Su educación literaria carecía de

cimiento; no conocía bien sino las obras contemporáneas más célebres, y hemos podido seguir la huella de sus imitaciones con las solas reminiscencias literarias de nuestra juventud. Hemos visto que su falta de gusto rayaba en lo increíble: hacía hombrearse Pascal y Considerant<sup>1606</sup>; en sus poemas, se complacía en los rasgos más antipoéticos; sus sátiras y polémicas parecen los desahogos de Trissotin; recarga su estilo con<sup>1607</sup> muchos arcaísmos que él cree clásicos porque están en obras antiguas al mismo tiempo que se codean con inconcebibles neologismos. De su conocimiento bastante completo del francés, sacó el amor a la claridad y precisión en la línea de la frase; pero en ningún grado, el<sup>1608</sup> nervio y la sobriedad. *Ne quid nimis* es la divisa de todo poeta, pero seguramente no fue la suya. No sabía ser sencillo y contenido; Vadius le hubiera dicho con entusiasmo:

On voit partout chez vous l'ithos et le pathos...<sup>1609</sup>

No tiene una página irreprochable en prosa ni en verso. En cambio, su viaje y permanencia en Europa robustecieron su natural fatuidad, inoculándole pretensiones exageradas: (f. 166r) creía ser la rosa, por haber vivido cerca de ella.

Faltóle casi por completo la educación de la familia, a lo menos la dirección enérgica que temple la fibra y vivifica [sic] el carácter, al mismo tiempo que impide la precoz dispersión de los sentimientos; a los quince años vivía de cuenta propia, dejaba a su madre por el café<sup>1610</sup>; a los veinte, decía un adiós "alegre" al hogar: es el único poeta romántico (sin exceptuar a Byron) que no ha cantado a la familia, y<sup>1611</sup> ni él ni su biógrafo que tantos papelitos han conservado, publicaron una carta a la madre o el hermano<sup>1612</sup>. Ha dicho Vauvenargues: es menester tener alma para tener gusto.

Su condición social era la más a propósito para un hombre de letras: no tenía fortuna, pero sabía que no había de conocer nunca la miseria y pudo escribir tranquilamente sin esperar el fruto venal de su labor. Embriagado<sup>1613</sup> por los ecos de las grandes fortunas

literarias, no se contentó con su dorada mediocridad, y después de aludir a las “guineas” del editor de Byron, atacaba rudamente a la “Plutocracia”<sup>1614</sup> de su país. A ser rico, no hubiera conocido la Pampa y la *estancia*, y faltaría en su obra la feliz excepción de *La cautiva*. — Los trágicos acontecimientos de la política argentina le envolvieron también en su torbellino y retemplaron pasajera<sup>1615</sup>mente su ablandada fibra. Conoció la santa indignación que eleva la temperatura habitual del espíritu, y se escapa en oleadas de poesía. Fue conducido así a trabajar para vivir y ser algo ante su país; entró en la multitud, y saliendo de su aislamiento teatral, conoció entonces la discusión, la simpatía de las inteligencias, la amplia satisfacción de ser colaborador de obras grandes y duraderas.

En cuanto a la sociedad en cuyo seno pasó<sup>1616</sup> casi toda su existencia, puede decirse que era la menos favorable para el desarrollo de un talento poco robusto, demasiado plástico e inclinado al parasitismo. Y aquí no me refiero principalmente<sup>1617</sup> al gusto frívolo y artificial de la generalidad del público bien vestido, a quien todo autor sediento<sup>1618</sup> del aplauso tiene (f. 167r) que satisfacer, “hablando<sup>1619</sup> en necio para darle gusto”, como dice Lope. — La peor influencia de esa sociedad fue negativa: sentiose desde luego Echeverría literariamente superior a ella, y dejó de temer su sentencia. Envolvióse desdeñosamente<sup>1620</sup> en su saber superficial que dominaba<sup>1621</sup> la ignorancia ambiente, y abusó de esa ignorancia para cometer impunemente sus fabricaciones literarias. Después de pesar la erudición de Florencio Varela, comprendió que cualquier plagio pasaría desapercibido.

Se propasó en todo sentido<sup>1622</sup>; erigió en arranques de genio sus defectos poéticos; su fatuidad se exasperó al mismo tiempo que su negligencia y desdén de toda labor concienzuda llegaba al grado que hemos visto. Los elogios exagerados de los semicultos<sup>1623</sup> y aprendices de letras fueron recibidos por él como un justo tributo apenas digno de sus altos méritos. Dejó desde temprano de escribir para uno o dos jueces difíciles, que el verdadero escritor se figura siempre presentes.

Creyó en los salones, en la poesía acompañada con piano, en el álbum perfumado y plagado de herejías poéticas. Como publicista, reunió una vez a la juventud selecta de Buenos Aires, le leyó ese *Dogma* lleno de errores y puerilidades —y la asamblea toda prorrumpió en un grito de entusiasmo.

Y es así como su talento fue semejante a esas plantas de invernáculo que producen frutas vistosas, pero desabridas, lejos del aire libre e intemperies en cualquier estación, para quedar muy luego heridas de esterilidad. No conoció el esfuerzo prolongado, la lucha con la idea o la forma rebelde, el largo meditar, el descontento de sí propio, esas angustias del artista durante las horas infecundas, casi siempre seguidas por el *Eureka* del triunfador. No sabía buscar, y por eso raras veces encontró: el oro más bello está oculto en las profundas venas del cuarzo. Se confiaba en los hallazgos, en la musa que sopla, pareciéndole humi-(f. 168r)llante [la] persecución porfiada y tenaz. Ignoraba que se puede medir lo que vale la conquista, por el tiempo que se emplea en conquistar: se sirve durante siete años para merecer a Raquel.

Pero los amores fáciles son también amores superficiales. Los que dan el aplauso ruidoso, las sonrisas siempre aprobativas, no entregan su corazón. Nada hay en Sud América que pueda compararse con el amor de un país entero por su Lamartine o su Tennyson. Los gobiernos o los periódicos pueden promover la erección de estatuas: no harán que las obras se vendan, y menos que se aprendan de corazón. No está agotada la única edición de Echeverría tirada a mil ejemplares para toda la América Latina.

Vemos, pues, que entre las múltiples influencias que desarrollan el talento, casi todas fueron desfavorables para Echeverría. A ello se debe en gran parte que su obra sea tan defectuosa y responda tan mal a la fama que los entusiasmos acumulados de su público superficial conquistaron al autor.

Ha cantado a la Patria, con acento sincero y vibrante; pero desprovisto de espontaneidad<sup>1624</sup>. Ha cantado al Amor; pero no la pasión pura y profunda, la absorción del ser entero en un sentimiento que con ser tan intenso se vuelve religioso e inmaterial:

sino el deleite de los sentidos o la satisfacción del amor propio, la fruta del cercado ajeno alcanzada sin mucho esfuerzo, la *buena fortuna* de un Tenorio de tercera clase. No hay asomo de verdadera sensibilidad: todo es artificio y virtuosidad<sup>1625</sup>. —En un día feliz, ha descubierto la Pampa, atreviéndose a pintarle casi como la veía: de ahí su gloria. Y con todo puede decirse que esa *Cautiva* es bella, sobre todo en las páginas que menos han preocupado al autor. Ha hecho con su conquista lo que los descubridores españoles con el Plata: se entusiasmaron por un metal precioso que creían abundara en sus orillas, no descubriendo sino mucho más tarde la verdadera riqueza de su suelo.

(f. 169r) Creo que lo demás de su obra está irremisiblemente muerto. Su nombre es popular, pero sus obras son generalmente desconocidas: nadie sabe de memoria diez versos de Echeverría. No es para nosotros el gran antepasado de la poesía: es el *abuelito*. Se le oye con respeto y paciencia contar interminablemente las historias de su tiempo que ya conocemos mejor que él; miramos con cierta compasión asombrada su traje tan extraño, sus actitudes afectadas, escuchamos sus modismos tan raros, y nos parece imposible que aquello haya sido en tiempo alguno, la gracia, la pasión, la elegancia de toda una generación.

No supo renovarse; tomó la vida como una aventura y un paseo. Cuando pasada la juventud, llegó al umbral de la madurez<sup>1626</sup>, no tuvo este recurso: la acción política; ni este refugio: la familia. Se obstinó en repetir con voz cascada sus serenatas<sup>1627</sup> de exjoven trovador. —La vida se compone de deberes cuyo cumplimiento contiene una recompensa. En los países de poco alimento intelectual es sobre todo donde la familia es el puerto de la juventud fatigada. La vida es triste para el solo, cuando el horizonte estrecha ya sus perspectivas infinitas. No debe pedirse a la vida, flores sino en primavera y frutos en verano. La única manera de envejecer sin tristeza, es tener a nuestro alrededor, seres de nuestra carne y sangre, cuyo porvenir es nuestro último ensueño: al ver que cada día el<sup>1628</sup> tiempo les trae en su mano derecha una gracia y una fuerza,

olvidamos que su izquierda tiene para nosotros una arruga y un desfallecimiento. No tomamos en cuenta que los años nos agobian, porque a ellos les hacen crecer. Volvemos a ser niños con su infancia, y jóvenes con su juventud. Aprendemos de nuevo los olvidados juegos, los gritos alegres, el risueño balbucear. Las golondrinas de la esperanza vuelven como antes a anidar en nuestro techo, no le abandonan jamás, y les agradecemos su venida cual si volvieran para nosotros. La familia no es solamente la juventud prolongada: completa y mejora al hombre por-(f. 170r)que es una escuela de laboriosidad, sacrificio, renunciación y virtud. —¡Bendita sea la familia!

*Fin.*

---

1582 bastantes tristestes [*La tachadura de la segunda palabra es con lápiz.*]

1583 Las

1584 no [*Escrito en el margen, pero al parecer al correr de la pluma.*]

1585 <sup>m</sup>Muerta

1586 Tam poco

1587 Montecaseros

1588 no no [*Eliminamos la repetición.*]

1589 ~~En fin, valga lo que valiese esta consulta de aficionados, que viene recordando demasiado la de los doctores.~~ [*Oración suprimida.*]

1590 [*En rigor, en el manuscrito esta raya tiene la forma de un guion bajo.*]

1591 [—] Ay!

1592 inflexible inarrancable

1593 pega *incrusta* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]

1594 [—] empujaba

1595 [—] *bomba* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]

1596 lugar *vez* [*Aparentemente con el mismo ductus de la copia.*]

1597 los cuáles

1598 vivió. Et

1599 puede suele

1600 específica genérica

1601 [-]enerva

1602 vanidad susceptibilidad

1603 m Matemáticas

1604 [—] varias

1605 [No encontramos tal título entre las obras de Echeverría reunidas por Gutiérrez. Creemos que se trata, como en otras ocasiones, de una adaptación de Groussac. Podría referirse al texto titulado: Argument que j'ai posé à un spiritualiste partisan outré des doctrine de Laromiguière.]

1606 [Acaso habría que enmendar la construcción de esta manera: "...hacia hombrearse a Pascal con Considerant".]

1607 a-la-vez con

1608 [-]el

1609 [Verso en francés con letra de Groussac.]

1610 Café

1611 ni y

1612 et<sup>al</sup> hermana<sup>o</sup>

1613 [-]E mbriagado

1614 "p<sup>P</sup>lutocracia"

1615 pasajera<sup>mente</sup> [Aparentemente con el mismo ductus de la copia. Con una línea se indica dónde se inserta el agregado.]

1616 [—] pasó

1617 especialmente principalmente

1618 f sediento

1619 [En las ediciones del Arte nuevo de hacer comedias que consultamos, se lee "hablarle".]

1620 [—] desdeñosamente

1621 [—] dominaba

1622 todos sentid[-]o

1623 semi-cultos

1624 origina espontaneidad

1625 [Sobre el valor negativo que adquiere esta palabra en el Ms., téngase en cuenta la segunda acepción del término “virtuoso” que brinda el Diccionario de uso del español María Moliner (tercera edición): “(n. calif.) Se aplica al artista, particularmente al músico ejecutante, que posee gran habilidad en la técnica de su arte, aunque puede carecer de inspiración”.]

1626 ~~vejez~~ madurez

1627 [—] serenatas

1628 ~~les trae una gracia y una fuerza el~~



(f. 171r)

*Tabla de materias*<sup>1629</sup>

---

1629 [*Este folio solo contiene este título. Véase nuestro índice general.*]