

Romagnoli, Alejandro (2019), "Paul Groussac y su relación con la literatura argentina", *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, Universidad Nacional de San Martín, Escuela de Humanidades, septiembre, <<http://www.revistatransas.com/2019/09/12/paul-groussac-y-la-literatura-argentina/>>.

Paul Groussac y su relación con la literatura argentina

Por Alejandro Romagnoli

La relación de Paul Groussac con la literatura argentina no es la de un irremediable desencuentro, a pesar de cierta visión predominante durante el siglo XX. La afirmación opuesta tampoco es verdadera. Más bien, diríamos que su viaje intelectual por las tierras de la literatura nacional estuvo signado por un vínculo insistentemente conflictivo, decididamente ondulante. Para verificarlo, nos proponemos examinar –en tiempos de homenajes, a noventa años de su muerte– determinadas operaciones críticas, ciertas intervenciones estéticas.

En sus *Recuerdos de la vida literaria*, Manuel Gálvez sintetizó inmejorablemente aquella visión negativa: "... el maestro, por una parte, nos negaba originalidad, juzgándonos en perpetua 'actitud discipular', la cual le merecía desdén; y por otra, nos negaba el derecho a buscar nuestra originalidad..."¹. Tal es, en efecto, la tónica que marca la opinión de Groussac, en distintos escritos, en distintos momentos. Y, sin embargo, existen, al mismo tiempo, otras ideas, otras posturas, que cuestionan ese concepto general. Puede pensarse en el prefacio de uno de sus libros más importantes, *Del Plata al Niágara*, en que, con retórica afín a la de los jóvenes del Salón Literario de 1837, haciendo un paralelo entre independencia cultural e independencia política, escribió con tono programático: "¿Hasta cuándo seremos ciudadanos de Mimópolis y los parásitos de la labor europea? [...] ¿cuándo lucirá el día de la emancipación moral, y alcanzará el intelecto sudamericano sus jornadas libertadoras de Maipo y Ayacucho?". Es cierto que, a renglón seguido, planteaba el "abismo" que existiría entre "pueblos productores y pueblos consumidores de civilización"; pero no es menos cierto que lo hacía para señalar a la Argentina como un país que, escapando a las leyes de la fatalidad, podía aspirar a un futuro de "progreso y grandeza"².

Se ha dicho que, en consonancia con su predominante actitud condenatoria de la literatura nacional, Groussac apenas si se habría ocupado de autores y libros argentinos. Es probable que le haya dedicado estudios más detenidos a otras literaturas, como la española, y es indudable que mucho de lo que escribió sobre literatura argentina aún permanece disperso en publicaciones periódicas. Sin embargo, produjo suficiente material como para poder anunciar, en 1924, un segundo volumen de *Crítica literaria* que estaría enteramente dedicado a autores nacionales (Echeverría, Mármol, Andrade, entre otros.). Ese volumen nunca se publicó, por lo que no es posible saber cuáles de sus intervenciones acerca de la

literatura argentina habría elegido priorizar en la recopilación. Podemos sí explorar algunas de sus principales operaciones.

En nuestro caso, fue el hallazgo de un manuscrito en su mayor parte inédito el que nos llevó a revisar esta dimensión. Se trata de 172 folios conservados en la colección Paul Groussac del Archivo General de la Nación, un ensayo de 1882 dedicado a estudiar integralmente la obra de Esteban Echeverría³.

En fecha tan temprana como lo es 1882 ya era posible hallar las ideas que sintetizaría Gálvez, y que en otra ocasión Groussac formuló célebremente polemizando con Rubén Darío en 1896-1897⁴: la literatura americana en general y la argentina en particular como copias necesariamente degradadas de un original europeo al que solo se podría aspirar a dejar atrás en un futuro nunca especificado. De hecho, uno de los problemas con Echeverría es – para Groussac– que no se habría limitado al “noviciado forzoso” al que se verían obligados las naciones nacidas de la colonización: “Me parece destinado para verter en castellano con felicidad y completo éxito las adorables elegías de Lamartine. Pero ha exagerado y prolongado insoportablemente la nota llorosa y melancólica: es un Lamartine que hubiera cambiado de sexo”⁵.

Si en este ensayo se inicia su condena de la literatura argentina, al mismo tiempo empieza también allí lo que considera la posibilidad de cierta originalidad. Si la mayor parte de la obra echeverriana le parece a Groussac estar signada por la imitación o el plagio⁶, *La cautiva* se trataría de una “feliz excepción”: “... representa la entrada del desierto argentino en la gran poesía”. Y agrega: “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”⁷. Cabe aclarar que las virtudes de *La cautiva* se limitarían exclusivamente a los versos dedicados a la pampa. Como poeta, Echeverría sería fundamentalmente eso: un poeta “paisista”. Sus retratos carecerían por completo de valor. De su talento dramático es índice la “historieta” de Brian y María, apenas una “trama infantil”⁸. En otra ocasión (en una nota al pie de un artículo dedicado a “El desarrollo constitucional y las *Bases* de Alberdi”), Groussac sentenciará: “¡Pobre Echeverría, y qué malos versos ha cometido! Pero diez páginas de *La cautiva* lo absuelven de todo”⁹.

Si se revisan las distintas ocasiones en que Groussac estimó una posibilidad que tensionaba su extendido pesimismo hacia el arte nacional, es notable el caso de una serie de crónicas musicales publicadas en *Le Courrier Français* en 1895 y dedicadas a la ópera *Taras Bulba* (con partitura de Arturo Berutti y libreto de Guillermo Godio). Allí, casi como en ningún otro lugar, Groussac se declara sin ambages a favor de incentivar la construcción de un arte nacional. Escribe:

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. 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* de las obras artísticas futuras¹⁰.

Por supuesto que, si declara legítima la tentativa operística de fundar un arte original, no aplaude el resultado, dado que la idea de constituir una ópera argentina con una historia de Ucrania le parece una idea “demasiado barroca”¹¹. Y le parece, además, una ópera estéticamente débil, dado que solo tomaba lo más envejecido de la obra de Gógol, la trama “artificial o torpemente byroniana”. Groussac lo dice con una analogía que resulta sugerente: “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 sólo mantuviera la ridícula historia de Brian y María –y del cual la pampa hubiese sido extirpada: ¡los diez cuadros a menudo admirables de la pampa, que son todo el poemal...”¹².

A continuación, Groussac se desplaza un tanto de su posición de juez y avanza hacia una posición de autor al sugerir un tema para una ópera nacional. Su elección no es obvia: ni la monotonía de la conquista en el Plata, ni menos aún la era colonial o la etapa de la independencia. Tampoco, en esta ocasión, la pampa de “La cautiva”. Anota que podría hallarse buen material en Esteco, la capital del antiguo Tucumán, a la que ya se había referido en su *Memoria histórica y descriptiva...* de esa provincia (1882). Sin embargo, encuentra el “verdadero tema, simbólico y grandioso, de la ópera nacional” en la leyenda de la ciudad de los Césares, acerca de la cual se contaban “extraños prodigios”¹³.

Sería posible armar dos series, según Groussac se posiciona de manera preponderante como crítico o como escritor de literatura argentina. En la primera, es particularmente llena de matices su lectura de Domingo F. Sarmiento. Aquí podemos limitarnos a recuperar esa referencia al sanjuanino como “*representative man* del intelecto sudamericano” por su “presteza a asimilarse en globo lo que no sabía y barruntar lo que no aprendiera”¹⁴. La frase se vuelve doblemente atractiva si se piensa que, de acuerdo con la concepción groussaquiiana más extendida de la intelectualidad sudamericana, quienes parecieran reunir mayores condiciones para convertirse en hombres representativos serían Echeverría y Alberdi. En este sentido, si en otra 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 por “el plagio o la improvisación”¹⁵, habría que recordar que, de todas las condiciones de Echeverría y Alberdi, son la de plagiar y la de improvisador las que, según Groussac, respectivamente más los caracterizan, tal como se desprende del manuscrito dedicado al primero y del artículo dedicado a las *Bases* del segundo¹⁶. En contraposición, existen buenos motivos para pensar la figura de Sarmiento como una feliz excepción; no por su labor paciente o su conciencia crítica, sino porque, como en “La cautiva” de Echeverría, Groussac encuentra en Sarmiento una rareza: la originalidad. Escribe sobre él: la “mitad de un genio”, “La personalidad más intensamente original de América Latina”, el “más genial”

de nuestros “escritores originales”¹⁷. En este sentido, Sarmiento es 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*”, puntualiza en el relato de su experiencia con el escritor en Montevideo¹⁸. Si Sarmiento le merece esta opinión a Groussac, la razón reside fundamentalmente en un libro, *Facundo*, al que considera “el libro más original” de la literatura sudamericana, al punto de ser “inimitable”¹⁹. Como con Echeverría, como con Alberdi, Groussac elabora elogios y críticas que, en ocasiones, entran en tensión. Porque Sarmiento no es solo motivo para la frase lapidaria o mordaz. Para notar lo que de positivo hay en su valoración, basta con reparar en la variedad de ocasiones en que *Facundo* se proyecta —como una sombra, apunta Beatriz Colombi en su prólogo a *El viaje intelectual*— sobre sus propios textos: pensamos en notas como “El gaucho” o “Calandria”, o en su obra teatral *La divisa punzó*²⁰.

He aquí la segunda serie que es posible recorrer en la obra groussaquiiana, la que se organiza en torno a la búsqueda de originalidad en su papel de escritor, y no ya de crítico. En esta faceta, también es posible encontrar intervenciones u operaciones de Groussac que se conjugan no sin dificultades. Por un lado, se verifica su rechazo a formar parte de la literatura argentina. Un ejemplo se encuentra en una carta que le dirige al autor de *Literatura argentina. Apuntes adaptados a los nuevos programas de los colegios nacionales y escuelas normales*. Cuando Groussac se entera del proyecto del manual, le escribe: “Soy francés, y no me considero con derecho para ser incluido en la historia de la literatura argentina”²¹. Emilio Alonso Criado, por su parte, decidió reducir el espacio dedicado a Groussac, pero no omitirlo, e incluir la carta²².

Por otro lado, existen textos de Groussac que pueden pensarse como nacionales. En sintonía con lo que había escrito en la reseña sobre la ópera de Berutti, es una obra teatral la que puede servir de ejemplo²³. Nos referimos a la exitosa pieza *La divisa punzó* (1923), a cuyo estreno asistió una “selecta concurrencia”, incluido el presidente de la Nación²⁴. En primer lugar, por razones temáticas, dado que, como Groussac gusta de suponer en el prefacio, “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 Manuelita, durante el lapso climatérico de los años 29 y 40”. En segundo lugar, por razones formales: es cierto que la identificación del seseo, el yeísmo y el voseo como propios de un “trasnochado ‘criollismo’” muestra la excesiva aprensión por parte de Groussac a ser identificado con una literatura localista; pero no menos cierto es que, finalmente, permitirá que la obra se imprima con esos rasgos, como si la alegada falta de tiempo para lograr un “texto expurgado” no fuera sino una excusa para renegar de ese criollismo y, a la vez, conservarlo²⁵.

Cuando disfruta del éxito como autor de una obra de teatro que tiene elementos que se plantean como nacionales, es precisamente entonces cuando escribe el prólogo a su *Crítica literaria*, en que, no solo, como ya apuntamos, Groussac anunciaba un segundo volumen

dedicado a autores argentinos, sino que incluía su célebre injuria a la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, publicada entre 1917 y 1922. Lo que condenaba Groussac del proyecto del fundador de la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires era, fundamentalmente, el carácter orgánico que este le reconocía a la literatura nacional. Podría decirse, por tanto: que en 1924 aún no fuera pertinente para Groussac la mirada del historiador sobre la literatura argentina, no implicaba que considerara que no siguiera siendo necesaria la del crítico; tampoco que no fuera necesaria la de aquel que apostaba, como escritor, aunque no sin inconstancia, a construir una obra que se situara en la tradición nacional.

En la conclusión del ensayo sobre Esteban Echeverría, Groussac se había negado a ensayar la síntesis de sus impresiones sobre el poeta romántico, entendiendo que esa actitud resultaría simplificadora. El propio Groussac asumió para sí esa prevención cuando, en el prefacio de *El viaje intelectual*, justificó la conservación de las “discordancias” o “contradicciones” que pudiera haber en sus propios trabajos, como consecuencia de la transformación del pensamiento²⁶. Del anatema a la retórica programática, del rechazo de su pertenencia a la apuesta por una escritura con rasgos nacionales: las opiniones de Groussac sobre este tema tampoco se dejan atrapar en una fórmula sin tensiones.

¹ Gálvez, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*, estudio preliminar de Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Taurus, 2002 [1944], pág. 146.

² Groussac, Paul, *Del Plata al Niágara*, estudio preliminar de Hebe Clementi, Buenos Aires, Colihue/Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006 [1897], pág. 57-58.

³ El conocido artículo de Groussac sobre el *Dogma socialista* formaba parte originalmente de esta obra; en 1883, en *La Unión* y *El Diario*, había publicado otros dos capítulos, luego olvidados. Estudiamos y editamos el manuscrito completo en Romagnoli, Alejandro, *El manuscrito inédito de Paul Groussac sobre Esteban Echeverría: emergencia y constitución de la crítica literaria en la Argentina*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2018, <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/tesis/article/view/4815>>.

⁴ Sobre la polémica, véase Siskind, Mariano, “La modernidad latinoamericana y el debate entre Rubén Darío y Paul Groussac”, *La Biblioteca*, N° 4-5, 2006, págs. 352-362.

⁵ ff. 44r-45r. Citamos de acuerdo con la foliación del Archivo General de la Nación (reproducida en Romagnoli, *op. cit.*).

⁶ Echeverría es para Groussac alguien que ha participado de todas las formas de la imitación, incluso del plagio. “La joya más preciosa de ese tesoro de Alí Babá”, escribe Groussac, la constituiría la siguiente reflexión de Echeverría: “Verdades son estas reconocidas hoy por los mismos franceses”, es decir, el reconocimiento de que a quienes ha imitado son de su misma opinión (f. 91r).

⁷ f. 166r y f. 62r (énfasis de Groussac).

⁸ f. 64r y f. 71r.

⁹ Groussac, Paul, “El desarrollo constitucional y las Bases de Alberdi”, *Anales de la Biblioteca*, tomo II, 1902, pág. 213, nota 1.

¹⁰ *Id.*, “Ópera nacional”, en *Paradojas sobre música*, estudio y notas de Pola Suárez Urtubey, traducción del francés de Antonia García Castro, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008 (publicado originalmente en *Le Courrier Français*, N° 299, Buenos Aires, mercredi 24 juillet 1895), pág. 174 (*ser*: énfasis de Groussac; *señuelo*: “En castellano en el original” [nota de Pola Suárez Urtubey]).

¹¹ El intento más peculiar de Berutti por componer una ópera nacional sería, sin embargo, su ópera *Pampa*, basada en Juan Moreira. Al respecto, véase Veniard, Juan María, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988.

¹² Groussac, 2008, *op. cit.*, pág. 175.

¹³ *Ibid.*, pág. 177.

¹⁴ *Id.*, *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: primera serie*, prólogo de Beatriz Colombi, edición al cuidado de Gastón Sebastián M. Gallo, Buenos Aires, Simurg, 2005a [1904], pág. 46 (cursivas de Groussac).

¹⁵ *Id.*, “Tropezones editoriales. Una supuesta *Descripción del Perú*, por T. Haenke”, en *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985 [1924], pág. 374.

¹⁶ Sobre Echeverría, véase la nota 6. Por otro lado, en el artículo acerca de las *Bases*, 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 atributo definitorio: “improvisador de talento” o “incurable improvisador” son dos de las formas en que lo llama (*Id.*, 1902, *op. cit.*, págs. 200 y 231).

¹⁷ *Id.*, 2005a, *op. cit.*, págs. 55 y 99.

¹⁸ *Id.*, *El viaje intelectual: impresiones de naturaleza y arte: segunda serie*, prólogo de Beatriz Colombi, edición al cuidado de Gastón Sebastián M. Gallo, Buenos Aires, Simurg, 2005b [1920], pág. 46 (énfasis nuestro).

¹⁹ *Id.*, 2005a, *op. cit.*, págs. 99 y 95.

²⁰ Para el análisis de esas proyecciones, véase Romagnoli, *op. cit.*

²¹ Alonso Criado, Emilio, *Literatura argentina. Apuntes adaptados a los nuevos programas de los colegios nacionales y escuelas normales*, Buenos Aires, Establec. Tipográfico “La Nacional”, 1900, pág. 80.

²² Esto en la primera edición; a partir de la segunda, Alonso Criado complació a Groussac y eliminó toda la sección.

²³ Otros ejemplos podrían ser “El gaucho” o “Calandria”, ya mencionados; apunta Beatriz Colombi: “... la resignificación del personaje del gaucho por parte de Groussac tendrá nuevas derivas: el gaucho legendario y con matices épico clásicos prefigura las conferencias de Lugones, así como la versión ‘outlaw’ y cuchillera de “Calandria” desembocará en Borges” (en Groussac, 2005a, *op. cit.*, pág. 18). Con respecto a *La divisa punzó*, Groussac se habría opuesto a la hipótesis aquí sostenida, si fue él –como parece haber sido– quien escribió en tercera persona una “Notice biographique” conservada entre sus papeles (trad. por Alberto M. Sibileau, en *El caso Groussac*, Buenos Aires, Hesíodo, pág. 48). Sin embargo, también saludó el artículo “‘La divisa punzó’ y el teatro nacional”, en que Ángel Acuña situaba la obra en un lugar fundador del teatro argentino (véase Acuña, Ángel, *Ensayos*, Buenos Aires, Espiase, 1926, págs. 89-100 y 221.)

²⁴ “‘La divisa punzó’ fue estrenada con éxito en el Odeón”, *La Nación*, 7 de julio de 1923, pág. 7.

²⁵ Groussac, Paul, *La divisa punzó*, Buenos Aires, Jesús Menéndez e Hijo, Libreros Editores, 1923, págs. XVI, XXI-XXII.

²⁶ *Id.*, 2005a, *op. cit.*, pág. 38.